مع كُتّاب نوبل

حوارات نادرة

حسين عيد



الدار المصرية اللبنانية



مع كتاب نوبل

حوارات نادرة

بيانات الفهرسة أثناء النشر
(الإدارة المركزية لدار الكتب)
عيد ، حسين
حوارات نادرة مع كتاب نوبل / حسين عيد
. ـ ط 1. ـ القاهرة : الدار المصرية اللبنانية ، 2006 .
300 ص ، 20 سم .
تدمك 977-427-086-X
1ـ الحوار فى الأدب العربى.
أ ـ العنوان 810.8026

الدار المصرية اللبنانية
16 عبد الخالق ثروت ـ تليفون: 23910250
فاكس: 23909618 ـ ص.ب 2022 ـ القاهـرة
e-mail:info@almasriah.com
www.almasriah.com
تجهيزات فنية: الإســراء ـ تليفون: 33143632
طبع: آمـون ـ تليفون: 27944517 ـ 27944356
رقم الإيداع: 21512 / 2007

الطبعة الأولى: شوال 1428هـ ـ أكتوبر 2007 م .

مع كتاب نوبل

حوارات نادرة

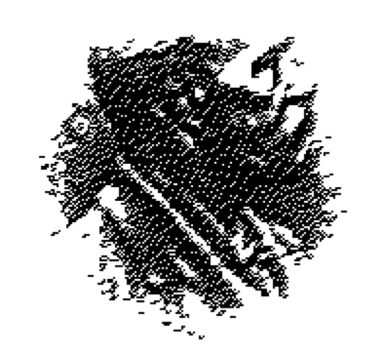
حسين عيد

الدار المصرية اللبنانية


بسم الله الرحمن الرحيم



المحتــــويـات



المحتــــويــات

المقدمة

يتكون هذا الكتاب من (حوارات) مترجمة لخمسة عشر كاتبًا من الكتّاب العالميين، الحاصلين على جائزة نوبل فى الآداب، وامتد تأثيرهم عميقًا فى الأدب العالمى، وهى حوارات (نادرة)، لأنها تضع أولئك الكتاب (الكبار)، مرّة أخرى فى حالة (حضور) مباشر أمام القارئ، كلّ (بشخصه) الخاص، سواء من غيّبهم الموت (وليم فوكر : 1897–1962نوبل 1949، وآرنست همنجواى :1899–1961 نوبل 1954) أم آخرين لا زالوا ينعمون بالحياة (أطال الله أعمارهم) !

يتضمن الكتاب ثلاثة وعشرين حوارًا، توزّعت على ثلاثة أقسام : يحتوى القسم الأول منها على ستة فصول، يتكون كل منها من حوار واحد لستة كتاب، هم: الأمريكى وليم فوكنر: نوبل 1949، والأمريكى آرنست همنجواى: نوبل 1954، والنيجيرى وول سونيكا: نوبل 1986، والأمريكية تونى موريسون: نوبل 1993، والياباني كينزا بورو أوى: نوبل 1994، والإنجليزى هارولد بينتر: نوبل 2005. وحوار آخر سابع مشترك لاثنين من الكتاب، هما الألمانى جونتر جراس: نوبل 1999، والمجرى إمره كيرتس: نوبل 2002. ويتضمّن القسم الثانى خمسة فصول يحتوى كل فصل منها على حوارين لخمسة من الكتاب، هم: الكولومبى جابرييل جارسيا ماركيز: نوبل 1982، الترينيدادى ديريك والكوت: نوبل 1992، والصينى جاو زينجيان: نوبل 2000، الجنوب إفريقى ج. م. كويتزي: نوبل 2003، والنمساوية آلفريدا يلنيك، نوبل 2004. ويتضمن القسم الثالث فصلين، يحتوى كل فصل منهما على ثلاثة حوارات للبرتغالى خوسيه ساراماجو :نوبل 1998، وثلاثة حوارات أخرى مع التركى أورهان باموق: نوبل 2006.

* * *

أبرزت هذه الحوارات أهم السمات التى يتمتع بها أولئك الكتاب، فمن اللافت للنظر أن بعضًا منهم يمارس ألوانًا مختلفة من الأدب، فمنهم من امتلك ناصية الرواية بشكل رئيسى، وإن مارس القصة القصيرة إلى جانبها، وخير مثال على ذلك هو وليم فوكنر وهمنجواى، وماركيز، وكينزا بورو أوى، ومنهم من نال شهرته لكتابة الشعر أساسًا لكنه يكتب للمسرح أيضًا مثل ديريك والكوت، ومنهم من اشتهر بكتاباته المسرحية إضافة إلى الشعر والرواية مثل وول سونيكا، وهناك من كتب الرواية والمسرحية مثل جونتر جراس وجاوزينجيان، ومنهم من امتلك ناصية الرسم أيضًا مثل ديريك والكوت وجاو زينجيان.

وقد يكون لبعض منهم مشاركة فعالة فى السياسة العالمية كناشطين سياسيين، مثل البرتغالى ساراماجو، والألماني جونتر جراس والنيجيرى وول سوينكا !

ويعى هؤلاء الكتاب (أهمية) عملية الكتابة بالنسبة لهم، وهو ما عبر عنه همنجواى بقوله: **"ما إن تصبح الكتابة شاغلك الرئيسى وأعظم سرور لك، فإن الموت وحده هو ما يمكن أن يوقفها"**.أما وليم فوكنر فانه حين وضع (ملمحًا) للكتاب الجيدين بقوله: **"ليس لدى الكتاب الجيدين وقت، كى ينشغلوا بنجاح أو غنى"**، فقد حدّد فى الوقت ذاته (مسئولية) الكاتب، حين قال **"تعتبر مسئولية الكاتب الوحيدة تجاه فنه فقط"** إضافة إلى قيامه برسم معادلة نجاح للكاتب، بيانها **"تسع وتسعون فى المائة موهبة، وتسع وتسعون فى المائة نظام، وتسع وتسعون فى المائة عمل"**.

* * *

وقد اختلف هؤلاء الكتاب فى تناول عملية (الإبداع)، فمنهم من خاض فى أدقّ تفاصيلها، مثل تونى موريسون، عندما تحدثت تفصيليًا عن بعض شخصيات رواياتها. وديريك والكوت، حين تغلغل فى أعماق بعض قصائده، بينما تطرق الآخرون إلى بعض (أسرارها) الخفية، مثال ذلك عندما تطرّق خوسيه ساراماجو

إلى أحد الجوانب (الخفيّة) فى إبداع رواية "كل الأسماء"، حين اعتبر أخاه (شريكًا) فى تأليفها، وهو ما عبر عنه بقوله **"حين قررت أن أكتب سيرة حياة غير عادية، يمكن أن تكون فيها الأربعة عشر عامًا الأولى من عمرى، كان تركيز طفولتى صعبًا، لأنها يجب أن تتضمن أخى، الذى كان أكبر منى بسنتين، ومات حين كنت فى الثانية، ولم أعرف التاريخ المحدد لموته"**. كما كشف ديريك والكوت عن (تأثير) رواية "خريف البطريرك" لماركيز على إبداع قصيدة "مملكة تفاحة النجمة"، حين اعترف فى حواره بأنه: **"فى كل مرة كنت أقدّم قراءة القصيدة دائمًا بهذه الكلمات :جاءت هذه القصيدة، أو تطورت من قراءة رواية خريف البطريرك، التى أذهلتنى"**.

وأوضح همنجواى، من ناحية أخرى، (أسلوب) إبداعه بشكل عام، حين قال: **"أحاول دائمًا أن أكتب وفق مبدأ جبل الجليد، يوجد هناك سبعة أثمان منه تحت الماء مقابل كل جزء يظهر. أى شىء تعرفه يمكن أن يحذف، يقوّى جبل جليدك فقط"**. فى الوقت الذى اكتفت فيه تونى موريسون بإقرار مبدأ عام فى الكتابة، حين قالت: **"لا يكتب الكاتب بالأساليب التى يرغبها الآخرون"**، وهو نفس ما عبّر عنه ديريك والكوت، حين قال: **"لا ينبغى أن أكتب كلمة لمجرد اعتقادى أنها سترضى القارئ الإنجليزى، حين أعرف أن الكلمة التى ينبغى أن أكتبها هى شىء آخر مختلف"**.

أما جارسيا ماركيز فقد كشف عن جانب (غريب) فى عملية الإبداع، هو قدرتها على (شفاء) الكاتب من مرض بعينه، وهو ما عبر عنه بقوله: **"كانت لدى بثرات لمدة خمس سنوات، هل تعرفون ما البثرات؟ لا شىء يمكن أن يشفيها. لقد جربت كل أنواع العلاج، كانوا قد أزالوها فى مستشفى فى نيويورك، سحبوا دمًا من جانب وأعطونى حقنًا فى الآخر، كل أنواع المواد. ولم يفلح فى علاجها أى شىء خلال خمس سنوات، قد تختفى البثرات، لكن سرعان ما كانت تعود ثانية. حسنًا، حين كنت أكتب رواية "مائة عام من العزلة"، جاءت إلى ذهنى حول الكولونيل أورليانو بوينديا، كشخصية ممقوتة، وكانت دائمًا ممقوتة، لأن الوحش كان قابضًا**

على السلطة كما لو أنه امتلكها، ولم يخرج عن غروره المنحرف، وهكذا قلت، حسنًا، ما المرض الذى يمكننى أن أمنحه إيّاه، وهو ما قد يصيبه بعلة لكنه لن يقتله؟ وهكذا منحته البثرات. أنتم تعرفون، بأنه منذ اللحظة التى التصق فيها الكولونيل أورليانو بويندياً بالبثرات، تمّ شفائى منها. كان ذلك منذ عشر سنوات، ولم تعد إلىّ بعد ذلك أبدًا".

* * *

أضاءت هذه الحوارات، من زاوية أخرى، أهم (العناصر) التى لعبت دورًا مهمًا فى (نشأة) هؤلاء الكتّاب، من تلك العناصر: (الموسيقي)، التى كان لها دور مؤثر فى (طفولة) همنجواى، وهو ما عبر عنه بقوله: "لقد اعتدت أن أعزف على التشيلو، بعد أن أبعدتنى أمى عن المدرسة عامًا كاملًا كى أدرس موسيقى وفن مزج الألحان، كانت تعتقد أننى أمتلك قدرة، لكننى كنت بدون موهبة على الإطلاق". أما بالنسبة لماركيز، فقد استمر تأثير الموسيقى قويًا على مدار حياته كلها، لدرجة أنه قال "يكون البيت حيث تكون كتبك، كما يقولون. لكن بالنسبة لى يكون البيت حيثما تكون تسجيلاتى، إننى أمتلك ما يربو على خمسة آلاف منها".

وقد يكون هناك عنصر أعمق تأثيرًا، هو تلك (الحكايات) التى تربى عليها أولئك الكتاب، وهو ما عبّر عنه وول سوينكا بقوله " كنت أستدعى بواسطة الخالات والأخوال. ورفقاء أبى من المثقفين الذين كان كل منهم سن نوع معين يختلف عن الآخر، كانوا يحكون حوادث عرضية تدور حول أنفسهم ومعاركهم ونزاعاتهم، لقد نموت فى جو كانت فيه الكلمات جزءًا مكملًا من الثقافة". كما تحدث عن تأثير أمه أيضًا فقال إنها "كانت ممتلئة بالقصص، ولديها قصصها الخاصة التى تحكيها". كما عبّرت عن المعنى ذاته تونى موريسون، حين قالت: "أشعر بارتباط بالأسلاف، يدفعنى إلى أن أتكلم، يبرز الأسمى فى ذهنى حين أفكر بأنّ حياتى قد هيمن عليها بمعلومات عن نساء سود، إنهن حاملات الثقافة، وهن

يحكين لنا (كأطفال) ما يجب أن نفعل، لكن وفق شروط حكى القصة، أتذكر ذلك كنشاط مشترك أكثر بين الرجال والنساء لزيجات جداتى، ولأبى وأمى. كان حكى القصة نشاطًا مشتركًا بينهما، تحضره كل الأجناس".

وبدا (عنصر) مشترك بين كثير من أولئك الأدباء من بين كتاب القصة والرواية خصوصًا، وذلك حين بدأوا بالشعر أولاً، وانظر إلى وليم فوكنر وهو يعترف "إننى شاعر فاشل، ولعل كل روائى حاول أن يكتب الشعر أولًا"، كما قال ماركيز "كانت خلفيتى الأدبية تكمن بشكل أساسى فى الشعر، لكنه شعر سيء، لأنه فقط عبر شعر سيء يمكنك أن تتقدم إلى شعرٍ جيِّد".

* * *

قضية أخرى شديدة الأهمية كشفت عنها هذه الحوارات، هى قضية البداية (الحقيقية) لهؤلاء الكتاب، أو لحظة (النضج)، والتى لا يلعب (عمر) الكاتب فيها أى دور على الإطلاق. يعبّر جارسيا ماركيز عن تلك اللحظة، بقوله: "ربما كانت رواية "التحول" لكافكا هى الكشف.. كان ذلك فى عام 1947، وكنت فى التاسعة عشرة من عمرى. كنت فى السنة الأولى من مدرسة القانون..أتذكر الجملة الأولى، التى نصها "عندما استيقظ جريجور سامسا ذات صباح من أحلام مزعجة، وجد نفسه قد تحوّل إلى حشرة ضخمة"..يا للعنة الرهيبة ! حين قرأت ذلك، قلت لنفسى "ليس هذا صحيحًا !".. لم يخبرنى أحد أن ذلك يمكن أن يحدث،لأنه حقيقة يحدث! وهو ما يمكننى أنا أيضًا أن أفعله ! يا للعنة الرهيبة ! كان ذلك هو ما كانت جدتى تحكى به قصصًا..أشرس الأشياء، بأكثر الأساليب طبيعية".

أما بالنسبة للكاتب اليابانى كينزا بورو أوى، فقد جاءت لحظة (النضج)، وهو فى الثامنة والعشرين من عمره، وكان دارسًا للأدب الفرنسى، ومسكونًا بصوت جان بول سارتر وموريس ميرلو، حين ولد له ابن معاق، فكان مولده نقطة (تحوّل)

فى إيجاد صوته الخاص، كتب على إثرها رواية "مسألة شخصية"، التى قال عن تجربة كتابتها: "شعرت بضرورة أن أكتب عن نفسى. لم لا؟ فلم يكن ممكنًا أن يعاد مولدى، ولم يكن ممكنًا أن يعاد مولد ابنى، هذا ما شعرت به، (إذا لم أستطع). وهكذا (قررت ذلك) حين كنت بجوار البحر، يجب أن أنقذ نفسى، ويجب أن أنقذ ابنى.وقد كتبت ذلك فى الكتاب، كما أعتقد".

بينما كانت لحظة النضج مختلفة مع الكاتب خوسيه ساراماجو، إذ على الرغم من أنه كتب روايته الأولى "عام الخطيئة" عام 1946، وهو فى الرابعة والعشرين من عمره، فإنه توقف بعد ذلك تمامًا عن كتابة الرواية لمدة عشرين عامًا، حتى جاءت لحظة (النضج)، التى عبر عنها بقوله: "فى نهاية عام 1975، تمّ تسريحى من العمل لأسباب سياسية، من وظيفة مدير مساعد لجريدة "دياريو دى فريتسياس"، التى شغلتها لعدة أشهر، عندئذ قلت لنفسى إذا كنت أريد أن أصبح كاتبًا، فهذا هو وقت البدء، وبعد ذلك بعدة أسابيع وجدت نفسى فى منطقة "آلنتجو" الريفية، وقد نتج عن تلك التجربة رواية "ناهض من الأرض"، التى نشرت عام 1980، وأخيرًا بدأت أصدق أنه ربما كان لدى شىء أقوله ويستحق أن يقال.وفى عام 1982، وحين كنت فى الستين من عمرى، نشرت رواية "بالتازار وبليموندا"، وبذلك حققت حلم الكاتب الذى أردت أن أكونه".

كشفت هذه الحوارات أيضًا عن أن لحظة (نضج) وليم فوكنر، كانت حين اكتشف أن منطقة يوكناباتاوافا، فى جنوب المسيسبى هى (موطن) عالمه الأدبى، فراح يستفيد من ماضى المنطقة، وما يتضمنه من أساطير وذكريات وحكايات لاتنتهى، وهو ما أوضحه حين قال: " مع روايتىْ "راتب جندى" و"بعوض" كنت أكتب من أجل خاطر الكتابة، لأنها كانت تمتّعنى. ولكن بدءًا من رواية "سارتوريس"، اكتشفت أن طابع بريدى الصغير الخاص من تربة محلية كان ذا قيمة للكتابة عنه، وأن ذلك لن يستمرّ طويلًا بما فيه الكفاية كى يستنفد".

أما الأمريكية تونى موريسون، فقد توصلت إلى لحظة (النضج)، حين اكتشفت (عالمها) الخاص :"إنّ لدى السود قصة، يجب أن تسمع، لقد وجد الأدب المنطوق قبل أن توجد الطباعة، كما وجد حكاءون تذكروها، وهكذا سمعها الناس، لذلك أرى أن من المهم جدًا أن يكون هناك صوت فى كتبى، ذلك الصوت الذى تستطيع أن تسمعه والذى أستطيع أن أسمعه".

وهو نفس ما عبر عنه شاعر وكاتب الكاريبى ديريك والكوت، حين قال: "لا تزال غالبية منطقة الكاريبى تعتبر خبرة بدائية، إنها لا تزال مكانًا يمكنك أن تجد فيه شاطئًا مهجورًا تمامًا، مازال يبدو فى حالته البدائية الأولى كجنة عدن، مثلما حدث تمامًا فى البداية".

* * *

وأخيرًا أتعشم أن يجد القرّاء فى هذا الكتاب بعض الفائدة.

وبالله التوفيق.

حسين عيد

(أكتوبر 2006، ميت عقبة)



القسم الأول
حــوار مــع

* وليم فوكنر (نوبل 1949)
* آرنست همنجواى (نوبل 1954)
* وول سونيكا (نوبل 1986)
* تونى موريسون (نوبل 1993)
* كينزا بورو أوى (نوبل 1994)
* جونتر جراس (نوبل 1999)

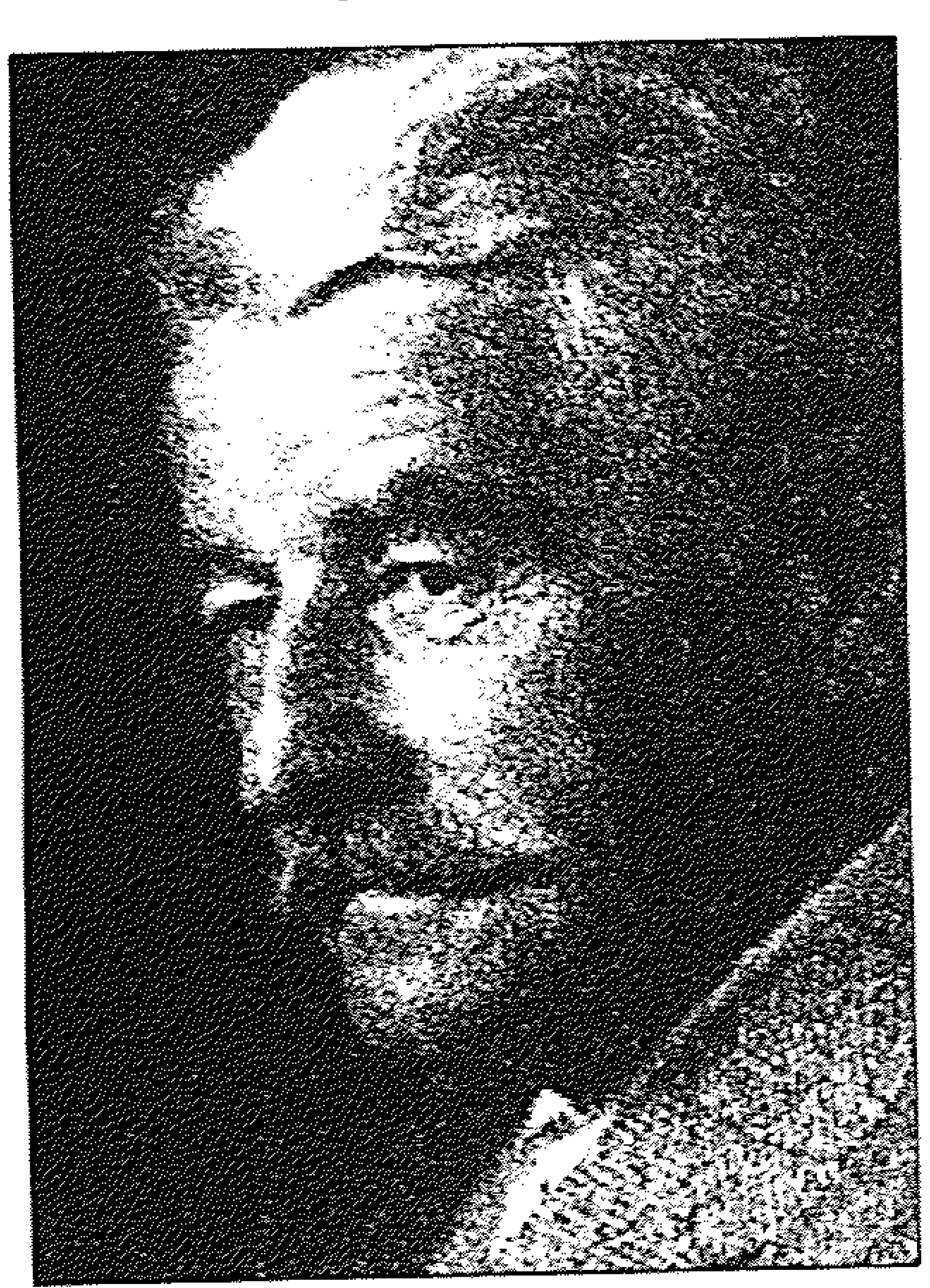
مع المجرى إمره كيرتس (نوبل 2002)

* هارولد بينتر(نوبل 2005)

مع كتاب نوبل حوارات نادرة



السينما والكتابة الإبداعية



حوار مع الكاتب الأمريكى

وليم فوكنر

(جائزة نوبل فى الآداب عام 1949)

أجرت الحوار: جين ستاين فاندن



ولد وليم فوكنر عام 1897، فى نيو آلبانى بولاية مسيسبى، حيث كان والده يعمل كرئيس فى السكك الحديدية، التى أقيمت بواسطة جد الراوى الأعظم، كولونيل وليام فاكنر (بدون واو المد)، مؤلف "وردة مفيس البيضاء". وسرعان ما انتقلت الأسرة إلى أوكسفورد، على بعد خمسة وثلاثين ميلًا، حيث كان فوكنر الشاب ـ على الرغم من نهمه كقارئ ـ قد فشل فى أن يحصل على نتائج طيبة، حتى يتخرج فى المدرسة المحلية العالية. وقد سجّل وليام نفسه فى عام 1918، كطالب طيار فى سلاح الجو الملكى الكندى، كما أمضى أكثر من عام بقليل كطالب خاص فى جامعة الولاية **"أول ميس"**، ثم عمل بعد ذلك كمدير مكتب بريد فى محطة الجامعة، حتى فصل منه بسبب القراءة أثناء العمل.

كتب بتشجيع من الكاتب **شروود آندرسن "راتب جندى"** (1926). كما كان أول كتاب له يقرأ على نطاق واسع، هو **"محراب"** (1931)، وهو رواية مثيرة قال إنه كتبها من أجل النقود، بعد عدة كتب تتضمن: **"بعوض"** (1927)، **"سارتورس" (1931)**، **"الصخب والعنف" (1929)، و"بينما أرقد محتضرة" (1930)**، فشلت جميعًا فى أن تكسب حقوق ملكية تكفى لإعالة الأسرة.

تبع ذلك نجاح روائى مطرد، يرجع معظمه إلى ما يمكن أن يسمى "قصص يوكناباتاوفا البطولية "[*]: "النـور فـى أغسطس"(1932)، "بـرج إرشـــاد" (1935)، "أبسالـوم، أبسالـوم!" (1936)، "غـير المنهــزم" (1938)، "النخـيـل الـبرى "(1939)، "القرية الصغيرة" (1940)، و"اهبـط يـا موسـى، وقصـص أخـرى" (1941). كانت أعماله منذ الحرب العالمية الثانيـة، هى "دخيل فـى التراب" (1948)، "حكاية"(1945)، و"المدينة" (1957). نالت مجموعة قصصه جائزة "ذا ناشيونال بوك" عام 1951، و"حكاية" عام 1955.كما حصل على جائزة نوبل فى الأدب عام 1949.

وقد سافر فوكنر بشكل كبير، رغم الخجل والعزلة، محاضرًا من أجل إدارة "خدمة معلومات الولايات المتحدة". جرت هذه المقابلة فى نيويورك، مبكرًا من عام 1956.

جين ستاين فاندن هوفل، 1956.

قُلْتَ يا سيد فوكنر منذ لحظات إنك لا تحب الحوارات؟

فوكنر : السبب فى أننى لا أحب الحوارات، هو أنه يبدو أننى أنفعل بشكل عنيف من الأسئلة الشخصية، إذا كانت الأسئلة حول العمل، فسأحاول أن أجيب عنها.. أما حين تكون حولى، فقد أجيب عنها وقد لا أجيب، لكن حتى لو فعلت ذلك، وسئلت الأسئلة نفسها ثانية، فقد تختلف الإجابة.

ماذا عنك ككاتب؟

فوكنر : إذا لم أوجد، فربما كان شخص آخر قد كتبنى، همنجواى، ديستويفسكى، وكلنا، والبرهان على ذلك، أنه كان هناك ما يقرب من ثلاثة رفقاء لتأليف مسرحيات شكسبير. لكن ما يعتبر مهمًا هو "هاملت"، و"حلم منتصف ليلة صيف"، وليس مهمًا من كتبهما، لمجرد أن شخصًا قام بذلك. ليس للفنان أهمية. ما يبدعه فقط هو المهم، ما دام ليس هناك من جديد يمكن أن يقال. لقد كتب شكسبير، بلزاك، وهومير جميعًا حول الأشياء نفسها، وإذا عاشوا ألف عام أو ألفين أكثر، فلم يكن الناشرون سيحتاجون إلى أى فرد آخر.

لكن، على الرغم من أنه يبدو أنه ليس هناك من جديد يقال، ألا تعتبر شخصية الكاتب مهمة؟

فوكنر : مهمة جدًا لنفسه، يجب على كل كاتب أن يكون مشغولًا جدًا بالعمل، كى يعتنى بالشخصية.

وماذا عن معاصريك؟

فوكنر : لقد فشلنا جميعًا فى أن نجارى حلمنا حول الكمال، لذلك انكببنا على قواعد فشلنا السعيد كى نحقق المستحيل، فى رأيى، أنه إذا أمكننى أن أكتب كل عملى مرة أخرى، فإننى مقتنع بأننى يمكن أن أنجزه بشكل أفضل، وهو ما يعتبر شرطًا صحيًا للفنان، وذلك هو السبب فى أنه يستمر فى العمل، محاولًا مرة أخرى، لأنه يؤمن بأنه فى هذه المرة سيقوم به، وينجزه. وبطبيعة الحال، لن يتوقف، وذلك هو السبب فى كون هذا شرطًا صحيًا. فما إن يقوم به ذات مرة، فإنه سرعان مايوائم العمل مع الصورة، الحلم، ولن يبقى شىء، لكن أن ينتهى، لينطلق إلى الجانب الآخر من ذروة الكمال، إلى الانتحار. إننى شاعر فاشل، لعل كل روائى حاول أن يكتب الشعر أولًا، ثم وجد أنه لا يستطيع، ومن ثم حاول القصة القصيرة، التى تعتبر أكثر الأشكال تطلبًا بعد الشعر، وعند فشله فى ذلك، فإنه يلجأ ـ عندئذ فقط ـ إلى كتابة الرواية.

هل هناك أى معادلة يمكن اتباعها، كى يصبح الكاتب روائيًا جيدًا؟

فوكنر : تسع وتسعون فى المائة موهبة..تسع وتسعون فى المائة نظام.. تسع وتسعون فى المائة عمل، لا يجب أن يكون المرء راضيًا أبدًا عما أنجز، لأن العمل لن يكون جيِّدا أبدًا بقدر ما يمكنه أن يفعل. احلم دائما، وحددْ هدفًا دائمًا أعلى مما يمكنك، لا تهتم فقط بأن تكون أفضل من معاصريك أو سابقيك، بل حاول أن تكون أفضل من نفسك. يعتبر الفنان مخلوقًا مقتادًا بواسطة أرواح حارسة، إنه لا يعرف لماذا اختارته، وهو مشغول جدًا دائمًا عن أن يتساءل عن السبب، إنه ليس أخلاقيًا تمامًا، لدرجة أنه قد يسرق، يقترض، يشحذ، أو ينهب من أى فرد كى يتم العمل.

هل تعنى أن الكاتب ينبغى أن يكون متحجر القلب تمامًا؟

فوكنر : تعتبر مسئولية الكاتب الوحيدة هى تجاه فنه فقط. سيكون متحجر القلب تمامًا، إذا كان كاتبًا جيِّدًا. إنه يمتلك حلمًا، إنه يعذبه كثيرًا حتى يتخلص منه.

لن يكون لديه سلام حتى يحقق ذلك، يمضى كل شىء بواسطة مجلس : شرف، فخر، كرامة، أمن، سعادة، وكل شىء حتى تتم كتابة الكتاب. إذا كان على الكاتب أن يسرق أمه، فإنه لن يتردد، لأن **"قصيدة على جرة إغريقية"** تعادل أى عدد من سيدات عجائز.

هل يعتبر نقص الأمان، السعادة، الشرف، عناصر مهمة فى إبداعية الفنان؟

فوكنر : لا، إنها مهمة فقط من أجل سلامه ورضاه، لكن الفن ليس معنيًا بالسلامة والرضا.

إذن، ما أفضل بيئة للكاتب؟

فوكنر : ليس الفن معنيًا بالبيئة أيضًا، إنه لا يهتم بأين تكون، إذا كنت تقصدنى، فإن أفضل عمل عرض علىَّ على الإطلاق هو أن أصبح مالك أرض فى ماخور، فى رأيى إن هذا هو الوسط المناسب لعمل الفنان، إنه يمنحه حرية اقتصادية تامة، فهو متحرر من الخوف والجوع، ولديه سقف يحميه، ليس عليه أن يفعل أى شىء ماعدا أن يجرى بعض حسابات قليلة، ويذهب مرة كل شهر، ويدفع للشرطة المحلية، يكون المكان هادئًا خلال ساعات الصباح، التى تعتبر أفضل أوقات اليوم للعمل، وهناك حياة اجتماعية كافيه فى المساء، إذا رغب أن يشارك، كى تبعد عنه الملل، كما يمنحه موقعًا محددًا فى مجتمعه، فليس لديه شىء يعمله لأن السيدة تحفظ الكتب، فكل شركاء السكن هنّ من الإناث، قد يذعنّ له، ويدعونه "سيدى". ويدعوه كل المهربين فى الجوار "سيدى". ويمكنه أن يدعو رجال الشرطة بأسمائهم الأولى.

لذلك فان البيئة الوحيدة التى يحتاجها الفنان، هى ما يعتبر سلامًا مهما يكن، عزلة مهما تكن، ومهما يكن السرور الذى يمكنه أن يحصل عليه، لكن ليس بتكلفة عالية جدًا، كل ما ستفعله البيئة الخاطئة هو أن ترفع ضغط دمه، سيقضى وقتًا أكثر

مكتئبًا أو مغضبًا، كانت تجربتى الخاصة هى أن الأدوات التى أحتاجها لتجارتى هى ورق، تبغ، طعام، وقليل من الويسكى.

هل تعنى شراب البوربون؟

فوكنر : لا، أنا لا أعنيه على وجه الخصوص، إذا كانت المقارنة بين الأوسكوتش واللاشىء، فسأختار الأوسكوتش.

لقد ذكرت الحرية الاقتصادية، هل يحتاجها الكاتب؟

فوكنر : لا، لا يحتاج الكاتب إلى حرية اقتصادية، لأن كل ما يحتاج إليه هو قلم رصاص وبعض الورق، لم أعرف أبدًا أى شىء طيب فى الكتابة ينتج من قبول أى منح مالية حرة، لا يعول الكاتب الجيِّد على مؤسسة، لأنه مشغول دائمًا بكتابة شىء ما، إذا لم يكن من الدرجة الأولى فإنه يخدع نفسه بقوله إنه ليس لديه وقت أو حرية اقتصادية. يمكن للفن الجيد أن ينتجه لصوص أو مهربون أو سارقو جياد. يخشى الناس أن يكتشفوا فعلاً كم هى المصاعب والفاقة التى يمكن أن يحتملوها، إنهم يخشون أن يكتشفوا كم هم خشنون. لا يمكن لأى شىء أن يدمر كاتبًا جيِّدًا، الموت هو الشىء الوحيد الذى يمكن أن يغيّر كاتبًا جيِّدًا. ليس لدى الكتاب الجيدين وقت، كى ينشغلوا بنجاح أو غنى. يعتبر النجاح رقيقًا، وهو مثل المرأة، إذا بكيت أمامها، فإنها سرعان ماتعتليك، لذلك فإن أسلوب معاملتها الأمثل، هو أن تريها ظهر يدك، عندئذ ربما تزحف إليك.

*** هل يمكن أن يؤذى العمل فى السينما كتابتك الخاصة؟**

فوكنر : لايمكن لشىء أن يؤذى كتابة إنسان، خصوصًا إذا كان كاتبًا من الدرجة الأولى، أما إذا لم يكن كاتبًا من الدرجة الأولى، فليس هناك شىء كثير يمكن أن يساعده، لا تظهر المشكلة من الناحية العملية إذا لم يكن من الدرجة الأولى، لأنه قد باع روحه فعلًا من أجل حمام سباحة.

هل يتوصل الكاتب إلى تفاهم فى كتابته من أجل السينما؟

فوكنر : دائمًا، لأن الصورة المتحركة بحكم طبيعتها تعتبر تعاونًا، وأى تعاون يعتبر تفاهمًا، لأن ذلك ما تعنيه الكلمة : أن تعطى وتأخذ.

من الممثلون، الذين تفضل أن تعمل معهم؟

فوكنر : همفرى بوجارت هو الأفضل بين من عملت معهم. لقد عملنا معًا فى فيلمين، هما "أن يكون لديك أو لا يكون"، و"النوم العميق".

هل ترغب فى أن تصنع أفلامًا أخرى؟

فوكنر : نعم، أحب أن أصنع فيلمًا حول رواية "1984" لجورج أورويل، ولدى فكرة لخاتمة يمكن أن تثبت الفروض التى أطرق دائمًا عليها : يعتبر الإنسان غير قابل للتدمير، بسبب من إرادته البسيطة فى الحرية.

كيف تأتىَّ لك أن تحصل على أفضل النتائج من العمل فى السينما؟

فوكنر : بدا العمل السينمائى الخاص بى بشكل أفضل بعد أن تم بواسطة الممثلين، مع إهمال مخطط الكاتب، وابتكار المشهد تلقائيًا فى بروفة فعلية فقط قبل أن تدور الكاميرا. إذا لم أكن قادرًا على أن آخذ العمل السينمائى أو أشعر به بشكل جدى، فإنه يصبح بعيدًا عن الأمانة للسينما ولى أيضًا، وقد لا أحاول فيه. لكننى أعرف الآن أننى لن أكون أبدًا كاتبًا سينمائيًا جيِّدًا، لدرجة أن العمل لن يكون ملَّحًا علىَّ، مثلما يكون الأمر مع وسيطى الخاص.

هل يمكن أن تعقِّب على تجربة هوليوود الأسطورية، التى تورطت فيها؟

فوكنر : لقد وقعت فعلاً عقدًا مع شركة "متروجولين ماير"، وأنا على وشك أن أعود إلى موطنى، قال المخرج الذى عملت معه: "**إذا أردت وظيفة أخرى هنا، دعنى فقط أعرف بذلك وسأكلم الاستوديو عن عقد جديد**"، فشكرته وعدت إلى الوطن. وبعد ذلك بستة أشهر اتصلت برقيًا بصديقى المخرج، أخبره فيها بأننى

أرغب فى وظيفة أخرى، وبعد مدة قصيرة، بعد أن تسلمت رسالة من وكيلى بهوليوود مرفقًا بها شيك بأجر أول أسبوع، كنت مندهشًا لأننى توقعت أن يحدث أولًا لقاء رسمى أو استدعاء وعقد من الاستوديو، فكرت فى نفسى، بأن العقد قد تأخر، وأنه سيصل مع البريد التالى، وبدلًا من ذلك، وصلتنى بعد أسبوع رسالة أخرى من وكيلى مرفقًا بها شيك الأسبوع التالى.حدث ذلك خلال الفترة من نوفمبر 1932 واستمر حتى مايو 1933، ثم وصلتنى برقية من الاستوديو، كان نصها **"وليام فوكنر، أكسفورد، نفتقدكم.أين أنتم؟ متروجولدين ماير"**. لذلك قمت بالرد ببرقية نصها **"مترو جولدين ماير، كولفرسيتى، كاليفورنيا.وليام فوكنر"**، لذلك سألتنى عاملة البرقيات الشابة، قائلة **"لكن أين الرسالة، يا سيد فوكنر؟"**، فأجبت **"تلك هى"**. قالت **"ينص كتاب التعليمات أننى لايمكن أن أرسل برقية دون رسالة، لذا يجب أن تقول شيئًا"**، وهكذا اطلعت على نماذج برقيات، ونسيت ما اخترت – كانت واحدة من رسائل التهانى النمطية السنوية، وأرسلتها. بعد ذلك جاءت مكالمة تليفونية من مسافة بعيدة من الاستوديو تطلب منى ركوب أول طائرة، والذهاب إلى نيوأورليانز، وأن أقدم نفسى للمخرج براوننج. كان يمكننى أن أركب القطار إلى أوكسفورد، وأن أكون فى نيوأورليانز بعد ذلك بست ساعات، لكننى أطعت الاستوديو وذهبت إلى ممفيس، حيث كانت هناك طائرة تذهب إلى نيوأورلينانز أحيانًا، وبعد ذلك بثلاثة أيام، طارت إحداها بالفعل.

وصلت إلى فندق السيد بروواننج حول السادسة بعد الظهر، وقدمت إخطارًا إليه، كانت هناك حفلة، وقد طلب منى المخرج أن أنام نومًا ليليًا هائئًا، وأن أكون مستعدًا لبداية مبكرة فى الصباح، سألته عن القصة، فقال **"أوه، حسنًا. اذهب إلى حجرة كذا، وهكذا دواليك. هناك ستجد كاتب السيناريو المقيم، سيخبرك عما تدور القصة "**.

ذهبت إلى الحجرة التى أشار إليها. كان الكاتب المقيم جالسًا هناك وحده.

أخبرته بمن أكون، وسألته عن القصة. قال "**حين ننتهى من الحوار، سأدعك ترى القصة** "، فرجعت إلى حجرة براوننج وأخبرته بما حدث، فقال "**عد إلى هناك، وقل له كذا وكذا. لكن لاتهتم، فلتحصل أولًا على نوم ليلى هانىء حتى يمكننا أن نبدأ مبكرًا فى الصباح** ".

وهكذا أبحرنا جميعا فى الصباح التالى ماعدا الكاتب المقيم، على متن زورق بخارى بحرى جميل جدًا إلى جزيرة جراند، التى تبعد عدة مئات من الأميال، حيث كان ينبغى أن يصور الفيلم، ووصلنا إلى هناك فى الوقت المناسب لتناول الطعام، وحتى يكون لدينا وقت لكى نعود مئات الأميال ثانية إلى نيوأورليانز قبل حلول الظلام.

استمر ذلك الأمر لمدة ثلاثة أسابيع، كنت أقلق ما بين فينة وأخرى حول القصة، لكن براوننج كان دائمًا يقول: "**توقف عن القلق، واحصل على نوم ليلة هادئة، حتى يمكننا أن نبدأ مبكرًا فى صباح الغد**".

ذات مساء عند عودتنا بعد أن دخلت إلى غرفتى بشق الأنفس، رنّ جرس التليفون، كان المتكلم براوننج، الذى طلب منى أن أحضر إلى حجرته فورًا. ذهبت، كانت لديه برقية، نصها "**لقد تم فصل فوكنر.**متروجولدين ماير". قال براونج "**لا تقلق**". ثم استطرد "**سوف أقوم بالاتصال مع كذا وكذا بدءًا من هذه اللحظة، ليس فقط بغرض أن يعيدوك ثانية ويضعوك على كشف المرتبات، بل وأن يرسلوا إليك برقية اعتذار مكتوبة**". كان هناك طرق على الباب، ثم ورقة مع برقية أخرى، كان نصها "**لقد تم فصل براوننج.ستوديو مترو جولدين ماير**"، وهكذا رجعت إلى الوطن، وافترضت أن براوننج قد ذهب إلى مكان آخر أيضًا، كما أتخيل أن الكاتب المقيم مازال يجلس فى حجرة فى مكان ما مع شيك راتبه السنوى متشبثًا به بشدة فى يده، ولم ينهوا ذلك الفيلم أبدًا، لكنهم بنوا قرية ضئيلة الحجم – منصة من أكوام فى الماء مع سقائف مبنية عليها – شىء ما يشبه رصيف تحميل سفن. كان يمكن

للاستوديو أن يشترى عدة دستات منه مقابل أربعين أو خمسين دولارًا للقطعة. بدلًا من ذلك بنوا واحدًا على نفقتهم، واحدًا زائفًا. كانت تلك هى المنصة بحائط مفرد عليها، حتى أنك ما إن تفتح الباب وتخطو خلالها، فإنك سرعان ما تخرج بعيدًا إلى المحيط نفسه. وبينما كانوا يبنونه، فى اليوم الأول، جدف صياد كوجان فى قاربه الشجرى الضيق المخادع صانعًا اتساعًا أجوف. كان يمكنه أن يجلس فى قاربه طوال اليوم فى الشمس الحارقة مراقبًا تجمعات بيضاء غريبة، وهى تبنى تلك المنصة المقلدة.عاد فى اليوم التالى فى زورقه الشجرى مع كل أسرته، زوجة ترعى الطفل، الأولاد الآخرون، وحماته، جلسوا جميعًا فى ذلك اليوم فى الشمس المحرقة، كى يراقبوا هذا النشاط الغبى المبهم، كنت فى نيوأورليانز بعد ذلك بسنتين أو ثلاث وسمعت أن أهالى الكوجان مازالوا يأتون عبر أميال كى ينظروا إلى المنصة القميئة المقلدة ضئيلة الحجم، التى اندفع إليها قليل من البيض وبنوها، ثم تخلوا عنها.

طبقا لما تقول فإنه ينبغى أن يتوصل الكاتب إلى تفاهم للعمل فى السينما، فماذا عن كتابته؟ وهل يعتبر ذلك التزامًا أمام قارئه؟

فوكنر : إن التزام الكاتب الوحيد، هو أن يقوم بعمله بأفضل ما يستطيع، ومهما كان الالتزام الذى تركه بعد ذلك فإنه يستطيع أن يؤديه بالطريقة التى يرغبها. وأنا عن نفسى، فإننى شديد الانشغال حتى أهتم بأمر العامة، ليس لدى وقت كى أتساءل عمن يقرؤنى، لا أهتم برأى "جون دو" عن عملى، أو عن عمل أى فرد آخر. يعتبر عملى هو المعيار، الذى يجب أن أحققه، تمامًا بالطريقة نفسها التى يجعلنى عملى أشعر بها عندما أقرأ "إغواء سانت أنطوان" أو "الشاهد العجوز"، فهما يجعلاننى أشعر بشعور جيِّد، مثلما تجعلنى مراقبة طائر أشعر بشعور جيِّد، أنت تعرف أنه إذا حدث تناسخ لى، فقد أحب أن أعود صقرًا، ليس هناك من يكرهه أو يحسده أو يريده أو يحتاجه، إنه لا يتضايق أو يكون فى خطر أبدًا، ويتغذى بأى شىء.

ما التقنية التى تستخدمها كى تتوصل إلى مستواك؟

فوكنر: فليصبح الكاتب جراحًا أو بنَّاء قرميد، إذا كان مهتمًا بالتقنية، ليس هناك أسلوب آلى تتم به الكتابة، ليس هناك طريق مختصر. ينبغى على الكاتب الشاب أن يكون غبيًا حتى يتبع نظرية علِّم نفسك بواسطة أخطائك نفسها : فالناس يتعلمون فقط بواسطة الخطأ، يؤمن الفنان الجيِّد بأنه ليس هناك أى فرد جيِّد بما فيه الكفاية حتى يعطيه نصيحة، لأن لديه خيلاء أسمى، ليس المهم مدى الإعجاب الذى يكنّه للكاتب العجوز، لأنه يريد أن يتغلب عليه.

هل تنكر شرعية التقنية، إذن؟

فوكنر :على الإطلاق، فأحيانًا تتدخل التقنية وتتولى أمر الحلم، قبل أن يستطيع الكاتب نفسه أن يضع عليه يديه، إنها دورة قوة، حيث يعتبر العمل المكتمل ببساطة موضعًا لمواءمة قوالب قرميد معًا، ما دام الكاتب يعرف تمامًا بوضوح ترتيب كل كلمة مفردة معًا حتى النهاية، قبل أن يضع أول كلمة على الورق، حدث هذا فى "بينما أرقد أحتضر". لم يكن الأمر سهلًا، كذلك لا يعتبر أى عمل أصيلاً. كان الأمر ببساطة أن كل المادة كانت حاضرة تمامًا ملك يمينى، استغرق الأمر حوالى ستة أسابيع من الوقت المتوافر، اثنتى عشرة ساعة يوميًا من عمل يدوى، تخيلت ببساطة مجموعة من البشر وأخضعتهم لكوارث عالم طبيعى بسيط، يتضمن فيضانات ونار، مع محفِّز طبيعى يمنح اتجاهًا لتطورها، لكن حين لا تتدخل التقنية، تكون الكتابة أسهل بمعنى آخر أيضًا، لأنه بالنسبة لى توجد هناك دائمًا نقطة فى الكتاب حيث تنهض الشخصيات نفسها، وتتولى الزمام كى تنهى المهمة. قل فى مكان ما قرب الصفحة 275. بطبيعة الحال، لا أعرف ما يمكن أن يحدث إذا أنهيت الكتاب عند صفحة 274، يجب أن تكون خاصية الفنان موضوعية فى محاكمة عمله، بالإضافة الى الأمانة والشجاعة حتى لا يخدع نفسه. ما دام لاشىء من عملى قد يتوافق مع معدلاتى، فإننى يجب أن أحاكم عملى على تلك الأسس، التى سببت لى

معظم الحزن والعذاب، مثل أم تحب طفلها الذى أصبح لصًا أو قاتلاً أكثر من الابن الذى أصبح قسًا.

ما ذلك العمل؟

فوكنر : إنه رواية **"الصخب والعنف"**، لقد كتبته خمس مرات منفصلة، محاولًا أن أحكى القصة، كى أخلص نفسى من الحلم الذى استمر يعذبنى حتى أنجزت العمل، إنها مأساة امرأتين ضائعتين : **كادى وابنتها**. تعتبر **دلسى** واحدة من شخصياتى المحببة، لأنها شجاعة، جسور، كريمة، مهذبة، وأمينة. إنها أكثر جسارة وأمانة وكرمًا منى.

كيف بدأت "الصخب والعنف"؟

فوكنر : لقد بدأت بصورة ذهنية، لم أكن متيقنًا من رمزيتها فى ذلك الوقت. كانت الصورة قاعدة شجرة آجاص لوثت سروال بنت صغيرة، حيث يمكنها أن ترى عبر فتحة بين الفروع جنازة جدتها وهى تمضى، وتصف ما يحدث لإخوتها على الأرض بأسفل، وبمضى الوقت، فهمت من كانوا وماذا كانوا يفعلون وكيف تلوث سروالها، وتيقنت أنه سيكون مستحيلًا أن أضع كل ذلك فى قصة قصيرة، وأن ذلك يجب أن يكون كتابًا، عندئذ تفهمت رمزية السروال الملوث، وأن تلك الصورة قد تم إحلالها بواسطة بنت يتيمة الأم أو الأب تتسلق نازلة أنبوب تصريف، كى تهرب من المنزل الوحيد الذى لديها، حيث لم يقدم لها أبدًا أى حب أو عاطفة أو تَفَهُّمْ.

كنت قد بدأت فعلًا أحكى القصة من خلال عينى طفل غبى، منذ أن شعرت بأنها قد تكون أكثر تأثيرًا لو أنها سردت بواسطة شخص ما، قادر فقط على معرفة ما يحدث بدون أن يعرف السبب.رأيت أننى لم أحك القصة فى تلك المرة، حاولت أن أحكيها ثانية، القصة نفسها من خلال عينى أخ آخر، لكنها لم تكن هى، حكيتها للمرة الثالثة من خلال عينى أخ ثالث.لكنها لم تكن هى. حاولت أن أجمع القطع

معًا وأن أملأ الثغرات بوضع نفسى كناطق باسمهم.لكنها لم تكتمل، ليس قبل مضى خمسين سنة بعد نشر الكتاب، حين كتبت ملحقًا لكتاب آخر عبارة عن مجهود أخير أحكى فيه القصة، وأبعدها عن ذهنى، حتى يتسنى لى أن أحصل على بعض سلام، ذلك هو الكتاب، الذى أشعر بأرق عاطفة تجاهه، لم أستطع أن أتركه وحيدًا، ولم أستطع أبدًا أن أحكيه بشكل صحيح، برغم أننى حاولت جاهدًا وقد أحاول ثانية، رغم أنه من المحتمل أن أفشل ثانية.

ما العاطفة التى أثارها "بنجى" فيك؟

فوكنر : العاطفة الوحيدة التى يمكن أن تكون لدىَّ لبنجى هى حزن وشفقة لكل الجنس البشرى، لا يمكنك أن تشعر بشىء من أجل بنجى، لأنه لا يشعر بأى شىء. الشىء الوحيد الذى يمكننى أن أشعر به تجاهه شخصيًا، هو اهتمام إلى أى مدى يعتبر شخصية قابلة للتصديق كما ابتكرته. لقد كان عملًا تمهيديًا مثل حفار القبور فى مسرحيات الدراما الإلزابيثية. لقد حقق غرضه ومضى.يعتبر بنجى غير قادرٍ على فعل الخير والشر، لأنه ليست لديه معرفة عن الخير والشر.

هل يشعر "بنجى" بالحب؟

فوكنر : ليس بنجى منطقيًا بما فيه الكفاية ليكون حتى أنانيًا، كان بهيميًا. تعرَّف على رقة وحب رغم أنه لم يستطع تسميتهما، وكان تهديدًا للرقة والحب اللذين سببا له أن يخور حين شعر بالتغيّر عند كادى، لم تعد كادى هناك، ولكونه عبيطًا لم يكن مهتمًا حتى بأن يعرف أن كادى مفقودة. لقد عرف فقط أن هناك شيئًا خاطئًا، ترك فراغًا أحزنه، حاول أن يملأ ذلك الفراغ. الشىء الوحيد الذى كان لديه كان خفًا مهجورًا لكادى، كان الخفّ هو حبه ورقته، اللذان لم يستطع أن يسميهما، لكنه عرف فقط أنهما كانتا مفقودتين، كان قذرًا، لأنه لم يستطع أن يتعاون، ولأن القذارة لا تعنى شيئًا بالنسبة له، إنه لا يستطيع أن يفرق بين قذارة ونظافة،

مثلما لا يستطيع أن يميز بين خير وشر. منحه الخفّ راحة رغم أنه لم يعد يتذكر الشخص الذى كان يخصّه ذات مرة، مثلما لا يستطيع أن يتذكر أكثر لماذا حزن، إذا ظهرت كادى ثانية، فمن المحتمل أنه قد لا يعرفها.

هل النرجس الممنوحة لبنجى لها بعض الأهمية؟

فوكنر : لقد منح النرجس لبنجى، كى يبعد اهتمامه، كانت ببساطة زهرة، حدث أن تكون فى متناوله فى الخامس من إبريل، ولم يكن ذلك متعمدًا.

هل هناك أية مزايا فنية فى طرح الرواية فى شكل مجاز، كالمجاز المسيحى الذى استخدمته فى "حكاية"؟

فوكنر : إنها الميزة نفسها التى يجدها النجار فى بناء أركان مربعة، كى يبنى منزلًا مربعًا، فى "حكاية " كان المجاز المسيحى هو المجاز الصحيح، كى يستخدم فى تلك القصة الخاصة، مثل ركن مستطيل، أو مربع يعتبر ركنًا صحيحًا يبنى به منزلاً مستطيل الشكل.

هل يعنى ذلك أنه يمكن لفنان أن يستخدم المسيحية ببساطة، تمامًا مثل أية أداة أخرى، كما قد يستعير النجار مطرقة؟

فوكنر : النجار الذى نتحدث عنه لا يفتقد أبدًا تلك المطرقة، ليس هناك فرد بدون المسيحية، إذا كنا نوافق على ما نعنيه بالكلمة، إنها شفرة تصرف لكل فرد متفرد، بمعنى أن تجعل نفسه كائنًا بشريًا أفضل مما تريد طبيعته أن يكون، إذا اتبع طبيعته فقط. مهما كان رمزها – صليبًا أو هلالاً أو مهما يكن – فإن ذلك الرمز يعتبر رسالة تذكير بواجبه داخل الجنس البشرى، تعتبر رموزها المختلفة خرائط أمام ما يقيسه بنفسه، ويتعلم أن يعرف ما يكون، إنها لايمكن أن تعلِّم إنسانًا أن يكون طيبًا، مثلما يعلمه الكتاب المدرسى: الحساب، إنها تريه كيف يكتشف نفسه، ويطور لنفسه شفرة أخلاقية ومستوى من خلال قدراته وطموحاته، بإعطائه مثالاً فذًا للمعاناة

والتضحية والوعد بالأمل، لقد انتزع الكتّاب الإعجاب دائمًا، وهم سينتزعون الإعجاب دائمًا، عن رموز الوعى الأخلاقية، لأن تلك الرموز تعتبر أمورًا فذة، الرجال الثلاثـة فى "موبى ديك" الذين يمثلون ثالوث الوعى المقدس: لا يعرف شيئًا، يعرف لكن لايهتم، يعرف ويهتم. الثالوث نفسه المقدس أعدت تقديمه فى "حكاية" بواسطة ضابط طيار يهودى شاب، يقول "إن هذا مرعب، إننى أرفض أن أقبل به، حتى إذا كان يجب أن أرفض الحياة كى أفعل ذلك". كما يقول الرئيس البحرى الجنرال الفرنسى العجوز "إن هذا مرعب، لكن يمكننا أن نبكى ونحتمل"، وهناك عداء الكتيبة الإنجليزية، الذى قال "إن هذا مرعب، وسأقوم بفعل شىء ما تجاه ذلك".

هل قدمت التيمتين غير المترابطتين فى "أشجار النخيل المتوحشة" معًا فى كتاب واحد من أجل غرض رمزى؟ هل يعتبر ذلك، كما ألمح نقاد معينون، نوعًا من فن مزج ألحان جمالى، أم يعتبر الأمر مجرد مصادفة؟

فوكنر : لا، لا. تلك كانت قصة واحدة، هى قصة "شارلوت ريتنمير وهارى ويلبورن"، الذى ضحى بكل شىء من أجل الحب ثم فقده، لم أكن أعرف أنهما قد يكونان قصتين منفصلتين حتى بعد أن بدأت الكتاب، وذلك حين وصلت إلى النهاية، التى هى الآن الجزء الأول من "النخيل البرى"، تيقنت فجأة أن هناك شيئًا مفقودًا، يحتاج إلى توكيد، شىء يعلّى مثل فن مزج الألحان فى الموسيقى، لذلك كتبت قصة "رجل عجوز" حتى ارتفعت ثانية "النخيل البرى" إلى قمة القصة. ثم أوقفت قصة "رجل عجوز" عند ما يعتبر الآن جزؤها الأول، ورفعت قصة "النخيل البرى" حتى بدأت ترتخى ثانية، ثم رفعتها إلى القمة مرة أخرى، مع جزء آخر من طباق معها، هو قصة رجل حصل على حبّه وقضى بقية الكتاب فارًا منه إلى مدى الرجوع طوعًا إلى سجن قد يكون آمنًا. توجد هناك قصتان فقط بالمصادفة، وربما اضطرارًا. إنها قصة شارلوت وويلبورن.

ما مقدار كتابتك، التى تعتمد على خبرتك الشخصية؟

فوكنر : لا أستطيع أن أجيب، فلم أحسبها أبدًا، لأن "ما مقدار" لا يعتبر أمرًا مهمًا. يحتاج الكاتب إلى ثلاثة أشياء هى: خبرة، ملاحظة، وخيال – أى أثنين منها فى أوقات، وأى واحد منها فى أوقات أخرى – يمكن أن يغطى نقص الآخرين، تبدأ القصة معى عادة بفكرة مفردة، أو ذكرى أو صورة ذهنية. تعتبر كتابة القصة ببساطة أمر عمل دائب فى تلك اللحظة، كى تفهم لماذا حدث ذلك أو ما سبب ما سيلى؟ يحاول الكاتب أن يبتكر شخصيات قابلة للتصديق فى مواقف متحركة صادقة بأكبر أسلوب حركى يستطيعه، ويجب أن يستخدم بوضوح واحدًا من أدوات البيئة التى يعرفها.

قد أقول إن الموسيقى هى أسهل الوسائل التى تعبر، ما دامت جاءت أولاً من خبرة وتاريخ الإنسان.لكن ما دامت الكلمات هى موهبتى، فيجب أن أحاول أن أعبّر، بطريقة غير متقنة بكلمات عمّا قد تؤديه الموسيقى الخالصة بشكل أفضل، وذلك لأن الموسيقى تعبّر بشكل أفضل وأبسط، لكننى أفضّل أن أستخدم كلمات، مثلما أفضِّل أن أقرأ على أن أنصت. إننى أفضل الصمت على الصوت، والصورة المنتجة بواسطة كلمات تحدث فى صمت. ذلك هو الرعد، والموسيقى هى نثر يحدث فى صمت.

يقول بعض الناس إنهم لا يستطيعون أن يفهموا كتابتك، حتى بعد أن يقرأوها مرتين أو ثلاث مرات، ما المدخل الذى قد تقترحه لهم؟

فوكنر : فليقرأوها مرة رابعة.

ذكرت ثلاثة أشياء مهمة للكاتب :خبرة، ملاحظة، وخيال. هل تضيف الإلهام؟

فوكنر : أنا لا أعرف أى شىء عن الإلهام، لأننى لا أعرف ما الإلهام، لقد سمعت فقط عنه، لكننى لم أره أبدًا.

لكنك قلت إنك ككاتب مسكون بالعنف.

فوكنر : إن ذلك يشبه قول إن النجار مسكون بمطرقته، يعتبر العنف ببساطة إحدى أدوات النجار، ولا يمكن للكاتب أن يبنى بأداة واحدة أكثر مما يمكن للنجار.

هل يمكن أن تخبرنا كيف بدأت ككاتب؟

فوكنر : كنت أعيش فى نيو أورليانز، أقوم بأى عمل ضرورى مهما كان نوعه، كى أكسب قليلاً من المال بين حين وآخر. قابلت **شروود آندرسون**، كنا نتمشى حول المدينة فيما بعد الظهيرة ونتحدث مع الناس، وقد نتقابل ثانية فى الأمسيات، ونجلس حول زجاجة أو اثنتين بينما هو يتحدث وأنا أنصت. لكننى كنت لا أراه أبدًا فى فترة صدر النهار، كان يعمل متوحدًا. قد يتكرر الأمر فى اليوم التالى، عندئذ قررت أنه إذا كانت تلك هى حياة الكاتب، فأن أصبح كاتبًا كان أمرًا مقررًا لى. وهكذا بدأت أكتب كتابى الأول، وقد وجدت فورًا أن الكتابة ممتعة، لدرجة أننى نسيت أننى لم أر السيد آندرسون لمدة ثلاثة أسابيع، حتى جاء إلى بابى، للمرة الأولى كى يرانى، وقال **"ماذا حدث؟ هل أنت غاضب منى؟"**، فقلت له إننى أكتب كتابًا. قال "يا إلهى"، وانصرف. حين أنهيت الكتاب – كان **"راتب جندى"** – قابلت السيدة آندرسون فى الطريق، فسألتنى كيف يمضى الكتاب، أجبتها بأننى قد أنهيته. قالت **"يقول شروود إنه سيقيم تجارة معك، وإذا لم يكن عليه أن يقرأ المسودة، فسيخبر ناشره بأن يقبله."** قلت **"اتفقنا"**، وتلك هى الكيفية التى أصبحت بها كاتبًا.

ما أنواع الأعمال، التى كان عليك أن تقوم بها، كى تكسب "بعض المال بين حين وآخر"؟

فوكنر : أى عمل يعرض. كنت أقوم بقليل من كل شىء تقريبًا، إدارة قوارب،

دهان بيوت، وتطيير طائرات. لم أكن أحتاج كثيرًا من المال أبدًا، لأن الحياة كانت رخيصة فى نيوأورليانز عندئذ، وكل ما كنت أريده كان مكانًا للنوم، مع قليل من الطعام، تبغ، وويسكى. كانت هناك عدة أشياء يمكننى أن أقوم بها لمدة يومين أو ثلاثة، وأكسب مالاً كافيًا أعيش به بقية الشهر. كنت متشردًا ومتسكعًا، وفق مزاجى. لم أكن أريد المال على نحو خطير، حتى أعمل من أجله. من المخجل فى رأيى أن يكون هناك هذا الكم الكثير من العمل فى العالم. ومن أكثر الأشياء التى تصيب بالحزن، هو أن الشىء الوحيد الذى يمكن لإنسان أن يقوم به لمدة ثمانى ساعات يوميًا، يومًا بعد يوم، هو العمل. لا يمكنك أن تأكل لمدة ثمانى ساعات يوميًا، ولا أن تشرب لمدة ثمانى ساعات يوميًا، ولا أن تمارس الجنس لمدة ثمانى ساعات، لكن كل ما يمكنك فعله هو أن تعمل لمدة ثمانى ساعات، وهذا هو السبب الذى يجعل الإنسان وكل فرد آخر بائسًا جدًّا وغير سعيد.

لابد أن تشعر بالدين لشروود آندرسون، لكن كيف تنظر إليه ككاتب؟

فوكنر : لقد كان هو الأب لجيلى من الكتاب الأمريكيين، ولتقاليد الكتابة الأمريكية التى سيحملها الخلفاء. إنه لم يحصل أبدًا على تقييمه الصحيح. يعتبر درايزر هو أخوه الأكبر ومارك توين هو أبوهما معًا.

ماذا عن الكتاب الأوربيين فى تلك الفترة؟

فوكنر : كان الكاتبان العظيمان فى زمنى هما: **توماس مان، وجيمس جويس.** يجب أن يكون قريبًا من **"عوليس"** جويس كمفتتحات غير أدبية جاءت من مبشر معمد من العهد القديم : بإيمان.

كيف حصلت على خلفيتك فى الإنجيل؟

فوكنر : كان جدى الأكبر مورى رجلاً طيبًا مهذبًا، بالنسبة لنا نحن الأطفال على أية حال. كان كذلك، برغم كونه سكوتلنديًا، لم يكن بالنسبة لنا تقيًا بشكل خاص،

ولا حتى صارمًا: كان ببساطة رجل مبادئ مرنة. كان كل واحد منهم يجب أن يكون حاضرًا هناك مثل الجميع بدءًا من الأطفال عبر كل الكبار، وكان ينبغى أن يكون لديه نص عفوى وجاهز من الإنجيل على طرف اللسان، وذلك حين نجتمع حول مائدة الإفطار كل صباح. إذا لم يكن لديك نصك من الكتاب المقدس جاهزًا، فلن تتناول أى إفطار، وقد تمنح عذرًا كافيًا حتى تغادر الغرفة وتضرب بعنف، (كانت هناك خالة عانس، نوع من رقيب أول للقيام بهذا الواجب، حيث تعزل مع المتهم وتعطيه درسًا منعشًا يحمله على أن يقفز فى المرة التالية).

كان يجب أن يكون نصًا أصيلاً صحيحًا. حين كنا صغارًا، كان يمكن أن يكون النص نفسه، لكن فور أن وضعته جيِّدا، صباحًا بعد صباح، فانك سرعان ما تصبح أكبر قليلًا وأضخم، وذات صباح (فى ذلك الحين بخمس أو عشر دقائق، والذى قد تكون فيه عفويًا جميلاً، وأنت تهرول بسرعة عبره، حتى بدون أن تنصت إلى نفسك ما دمت كنت مستعدًا قبلها، بين لحم الخنزير وشريحة اللحم والدجاج المشوى، وحبيبات البطاطا الحلوة ونوعين أو ثلاثة من خبز ساخن) قد تجد فجأة عينيه عليك - زرقاوين جدًّا، طيبتين جدًا، حتى أنهما ليستا صارمتين أو غير مرنتين - وفى الصباح التالى سيكون عليك أن تعد نصًا آخر. وبشكل ما يحدث ذلك حين تكتشف أن طفولتك قد انتهت، وأنك قد كبرت بسرعة فائقة ودخلت إلى العالم.

هل تقرأ لمعاصريك؟

فوكنر: لا. فالكتب التى أقرأها هى التى عرفتها وأحببتها حين كنت شابًا، أعود إليها كما قد تعود إلى أصدقاء قدامى : العهد الجديد، ديكنز، كونراد، سرفانتس، دون كيخوته - أقرأ تلك الكتب كل عام، مثلما أفعل مع بعض من الإنجيل. وفلوبيرت، بلزاك - لقد ابتكرت عالمًا بكرًا من عندى، رباط دم يجرى عبر عشرين كتابًا - دويستويفسكى، تولستوى، وشكسبير. أقرأ ملفيل أحيانًا، ومن الشعراء مارلو، كامبيون، جونسون، هريك، دون، كيتس، وشيللى. ما أزال أقرأ هاوسمان.

لقد قرأت تلك الكتب كثيرًا جدًّا لدرجة أننى لا أبدأ أبدًا من الصفحة الأولى، ولا أستمر حتى النهاية، بل قد أقرأ مشهدًا واحدًا فقط، أو حول شخصية، تمامًا مثلما تقابل وتحدِّث صديقًا لعدة دقائق.

فرويد؟

فوكنر : لقد تحدث الجميع حول فرويد، حين كنت أعيش فى نيو أورليانز، لكننى لم أقرأه أبدًا. وكذلك لم يقرأه شكسبير. وأشك إذا ما كان ملفيل قد فعل، وأنا متأكد أن موبى ديك لم يفعل أيضًا.

هل قرأت أبداً قصصًا بوليسية؟

فوكنر :لقد قرأت جورج سيمنون، لأنه يذكرنى شيئًا ما بتشيكوف.

ماذا عن شخصياتك المفضَّلة؟

فوكنر : شخصياتى المفضَّلة هى سارا جامب – امرأة وحشية قاسية، مدمنة مخدرات، نهازة للفرص، غير موثوق بها، معظم شخصيتها كان سيئًا، لكنها على الأقل كانت شخصية.ومن الشخصيات أيضًا السيدة هاريس، فالستاف، برنس هال، دون كيخوته، وسانشو بطبيعة الحال. وقد أعجبت دائمًا بليدى ماكبث، بوتوم، أوفيليا، وميركيتيو – كان كل منها والسيدة جامب على مستوى الحياة، لم تطلب أى خدمات، ولم تنتحب أبدًا. هناك أيضًا "هك فن" طبعًا، وجم. لم أحب توم سوير كثيرًا – إنه متزمت بغيض. كما أحب سوت لفنجود، من كتاب كتبه جورج هاريس حوالى عام 1840 أو 1850 فى جبال تينيسى. لم تكن لديه أية أوهام حول نفسه، فعل أقصى ما يستطيع، فى أوقات معينة كان جبانًا وعرف بذلك، ولم يكن خجولاً، لم يلم أبدًا ظروفه، على أى شىء، ولم يلعن الإله أبدًا بسببها.

هل يمكن أن تعلق على مستقبل الرواية؟

فوكنر : أتخيّل أنه طالما استمر الناس يقرأون الروايات، فإن الكتاب سيستمرون فى كتابتها، أو العكس بالعكس، وهذا بطبيعة الحال إذا لم تؤد المجلات المصورة والكوميديا المجردة أخيرًا، إلى ضمور قدرة الإنسان على القراءة، كما أن الأدب يعتبر حقيقة على طريق عودته إلى الكتابة المصورة لإنسان الكهف.

ماذا بالنسبة لوظيفة النقاد؟

فوكنر :ليس لدى الفنان وقت كى ينصت إلى النقاد. الأفراد الذين يريدون أن يكونوا كتابًا يقرأون المراجعات، لكن ليس لدى الأفراد الذين يريدون أن يكتبوا وقت ليقرأوا المراجعات، يحاول النقاد أيضًا أن يقولوا "كيلروى كان هنا"، إن وظيفته ليست موجهة إلى الفنان نفسه، يعتبر الفنان قطعًا فوق الناقد، لأن الفنان يكتب شيئًا سيحرّك الناقد، أما الناقد فيكتب شيئًا سيحرّك أى فرد إلاّ الفنان.

وهكذا فإنك لم تشعر بالحاجة إلى مناقشة عملك مع أى فرد؟ فوكنر: لا، لأننى مشغول جدًّا بالكتابة. إنها تسعدنى، ما دامت تفعل فإننى لا أحتاج إلى أن أتحدث عنها. أما إذا لم تكن تسعدنى، فإن الحديث عنها لن يحسّنها، ما دام الشىء الوحيد الذى يمكن أن يحسّنها هو مزيد من العمل عليها، أنا لست رجلًا واسع الاطلاع على الأدب، لكننى كاتب فقط، إننى لا أجنى أى سرور من متجر كلام.

يدَّعى النقاد أن أواصر قرابة الدم تشغل مكانًا مركزيًا فى رواياتك؟

فوكنر : ذلك رأى، وكما قلت فإننى لا أقرأ النقاد، أشك فى أن رجلًا يحاول أن يكتب حول بشر يهتم بأواصر القرابة أكثر من شكل أنوفهم، إذا لم تكن ضرورية كى تساعد حركة القصة، إذا ركّز الكاتب على ما يحتاج إلى أن يهتم به، وهو الصدق والقلب البشرى، فلن يتبقى لديه وقت كثير لأى شىء آخر، مثل أفكار أو حقائق

مثل شكل الأنوف أو أواصر القرابة، ما دامت الأفكار والحقائق فى رأيى لديها علاقة صغيرة مع الصدق.

يوحى النقاد أيضًا بأن شخصياتك لا تختار بوعى أبدًا بين الخير والشر ؟

فوكنر: الحياة لاتهتم بالخير والشر، كان دون كيخوته يفاضل باستمرار بين خير وشر، لكنه كان يختار فى حالته الحلمية. لقد كان أحمق. لقد دخل الواقع فقط حين كان مشغولًا، وهو يحاول أن يكافح مع الناس، لدرجة أنه لم يكن لديه وقت كى يميز بين خير وشر. ما دام البشر يوجدون فقط فى الحياة، فانهم يجب أن يكرسوا وقتهم ببساطة كى يكونوا أحياء. الحياة حركة، والحركة معنية بما يجعل الإنسان يتحرك، وهو ما يعنى طموحًا، قوة، وسرورًا. كم من الزمن يمكن أن يكرِّسه الإنسان للأخلاقيات، يجب أن ينزع بالقوة من الحركة، التى يعتبر جزءًا منها. إنه مجبر على أن يصنع اختيارات بين خير وشر، آجلاً أو عاجلاً، لأن الوعى الأخلاقى يتطلب ذلك، كى يستطيع أن يعيش مع نفسه غدًا، يعتبر وعيه الأخلاقى هو اللعنة التى عليه أن يقبلها من الآلهة كى يغنم منها الحق فى أن يحلم.

هل يمكنك أن تشرح أكثر ماذا تعنى بالحركة فى علاقتها مع الفنان؟

فوكنر : يعتبر هدف كل فنان هو أن يقبض على حركة، التى تعنى حياة، وذلك بواسطة وسائل صناعية، ويمسك بها ثابتة لدرجة أنه بعد مائة سنة، حين ينظر غريب إليها، فإنها تحركه ثانية، ما دامت حياة. وما دام الإنسان فانيًا، فان الخلود الوحيد الممكن بالنسبة إليه هو أن يترك شيئًا خالدًا وراءه، ما دام سيحرك المشاعر دائمًا. ذلك هو أسلوب الفنان فى النهاية لخربشة "كيلروى كان هنا" على الحائط بشكل لا يمكن نسيانه عبر ما ينبغى أن يمر به يومًا.

قال "مالكولم كاولى" إن شخصياتك تحمل حسّ خضوع لقدرها.

فوكنر : ذلك هو رأيه. أما أنا فقد أقول إن بعضًا منها يفعل ذلك، وبعضها

الآخر لا يفعل، مثل شخصيات أى كاتب آخر، قد أقول إن **"لينا جروف"** فى رواية **"ضوء فى أغسطس"** كانت على مستوى حسن مع قدرها، لم يكن مهمًا بالنسبة لمصيرها إذا ما كان رجلها هو لوكاس بيرش أو لم يكن. كان مصيرها أن يكون لها زوج وأطفال، وقد عرفت ذلك، وهكذا خرجت توليه عنايتها، دون أن تطلب معونة من أحد. كانت قائدة نفسها. لقد كان واحدًا من أهدأ وأعقل الخطابات التى سمعتها على الإطلاق، حين قالت لبيرون بيرش فى اللحظة المحددة من صد محاولته المتهورة اليائسة للاغتصاب، **"ألست خجولاً؟ ربما توقظ الطفل"**. إنها لم ترتبك أبدًا، أو تخاف، أو ترتعب للحظة. إنها لم تكن حتى تعرف أنها لا تحتاج شفقة. كان خطابها الأخير للمثَّال **"إننى هنا لا أسافر، لكن خلال شهر، سأكون مستعدة فى تينيسى. إن جسمى يستدير"**.

كانت عائلة باندرن فى **"بينما أرقد أحتضر"** على مستوى جميل تمامًا مع قدرها. فقد الأب زوجته مما جعله يحتاج بشكل طبيعى إلى أخرى، لذلك حصل على واحدة. وبضربة واحدة لم يبدل فقط طاهى الأسرة، بل نال أيضًا **"جراموفون"** كى يمنحهم سرورًا أثناء راحتهم. فشلت الابنة الحامل فى أن تحقق شرطها هذه المرة، لكنها كانت شجاعة، لقد اعتزمت أن تحاول مرة أخرى، وحتى إذا فشلوا جميعًا فى النهاية، فلم يكن ذلك يعنى شيئًا، سوى مجرد طفل آخر.

ويقول السيد كاولى إنك تجد أنه من الصعب أن تبتكر شخصيات متجانسة بين عمرى العشرين والأربعين؟

فوكنر: الناس بين العشرين والأربعين ليسوا متجانسين، يكون لدى الطفل القدرة كى يفعل، لكنه لا يعرف ذلك. إنه يعرف فقط، حين لا يكون قادرًا على أن يفعل، أى بعد الأربعين، وتقوى إرادة الطفل بين العشرين والأربعين على الفعل، وتصبح أكثر خطورة، لكنها لم تبدأ بعد فى تعلم أن تعرف. يكون الإنسان قويًا قبل أن يكون أخلاقيًا، ما دامت قدرته على الفعل مدفوعة إلى قنوات للشر عبر بيئة

وضغوط.ينشأ عذاب العالم بواسطة بشر بين العشرين والأربعين، إن البشر حول منزلى، الذين تسببوا فى كل التوتر المتعلق بالأجناس - **الميلامس والبرانتس** (فى **"قتل إيميت تيل"**) وعصابات الزنوج، الذين انتزعوا امرأة بيضاء واغتصبوها كانتقام، **الهيتلريون، النابوليونيون، اللينينون** - كل أولئك الناس هم رموز لبشر يعانون ويتعذبون، كان كل منهم بين العشرين والأربعين.

لقد منحت بيانًا للصحف وقت "قتل إميت تيل"، هل هناك ما يمكن أن تضيفه هنا؟

فوكنر: لا. بل سأكرر ما سبق أن قلته فقط: إننا إذا كان علينا كأمريكيين أن نبقى أحياء، فسيكون ذلك لأننا اخترنا وانتخبنا ودافعنا كى نكون أول الأمريكيين، الذين يقدمون للعالم جبهة متجانسة سليمة، سواء من أمريكيين بيض أم سود أم أرجوانيين أم زرق أم خضر. ربما كان غاية هذا خطأ مأساويًا حزينًا ارتكب فى وطنى المسيسبى بواسطة فردين بالغين على طفلة زنجية مبتلاة كى يبرهن لنا إمّا أننا نستحق الحياة أم لا؟ لأننا إذا كنا فى أمريكا قد وصلنا إلى تلك النقطة من ثقافتنا اليائسة، حين يجب أن نقتل أطفالًا، لا يهم لأى سبب أو ما اللون، فإننا لا نستحق أن نحيا، ومن المحتمل ألاَّ ننال تلك الحياة.

ماذا حدث لك بين رواية "راتب جندى" ورواية "سارتورس"، ماذا سبب لك أن تبدأ قصص "يوكناباتاوفا" البطولية؟

فوكنر : لقا وجدت أن كتابة رواية "راتب جندى" كانت متعة، لكننى اكتشفت بعد ذلك، أنه لا يجب أن يكون لكل كتاب تصميم فنى فقط، بل ينبغى أن يكون للناتج كله أو مجموع عمل فنى تصميم فنى أيضًا. مع روايتى "راتب جندى" و"بعوض" كنت أكتب من أجل خاطر الكتابة، لأنها كانت متعة. ولكن بدءًا من رواية "سارتوريس"، اكتشفت أن طابع بريدى الصغير الخاص من تربة

محلية كان ذا قيمة للكتابة عنه، وأن ذلك لن يعيش أبدًا طويلًا بما فيه الكفاية كى يستنفد، وبتصعيد ذلك الفعلى إلى المشكوك فى صحته، قد أكون أكملت حرية أن أستخدم موهبة قد تكون لدىَّ عند قمتها المطلقة، لقد فتحت منجم ذهب من أناس آخرين أمامى، فابتكرت كونًا خاصًا بى، أستطيع أن أحرّك هؤلاء البشر هنا وهناك مثل آلة، ليس فى الفضاء فقط بل فى الزمان أيضًا، الحقيقة أننى حركت شخصياتى هنا وهناك فى الزمن بنجاح، على الأقل فى تقديرى الخاص، كما أثبتت لى نظريتى بأن الزمن هو حالة مرنة ليس لها وجود، ماعدا فى تجسّدها كفكرة خاطفة لأفراد من البشر. ليس هناك شىء مثل كان – فقط يكون.إذا وجدت كان، فلن يكون هناك حزن أو أسى. أودُّ أن أفكر فى العالم الذى ابتكرته ككائن له صفة المرتكز فى الكون، صغيرًا مثل ذلك المرتكز، الذى إذا ما استبعدناه فإن الكون نفسه قد ينهار، سيكون كتابى الأخير هو **"كتاب يوم الحساب"**، ثم **"الكتاب الذهبى لإقليم يوكاناباتاوافا"**. ثم سأكسر القلم الرصاص، وأتوقف.

هذا الحوار منشور فى مجلة "باريس ريفيو" عدد 12 ربيع 1956.

"يوكاناباتاوفا"، هى منطقة موجودة فعلا جنوب المسيسبى، يحدها من الجنوب نهر يوكاناباتاوفا، وقد اتخذ منها فوكنر موطنًا لكثير من أعماله الروائية والقصصية مستفيدًا من ماضى المنطقة، الذى تضمن ذخيرة لا تنضب من الأساطير والذكريات والآلام، بل إنه أرفق لها خريطة مع سادس رواياته "أبسالوم، أبسالوم"، لكنها فى الأصل كلمة هندية معناها الماء الذى ينساب بهدوء وسط أرض منبسطة.



حـول فـن الروايــــة



حوار مع الكاتب الأمريكى

آرنست همنجواى

(جائزة نوبل فى الآداب عام 1954)

أجرى الحوار: جورج بليمتون



"همنجواي: هل تذهب إلى سباقات الخيل؟

ـ نعم، أحيانا.

همنجواي :إذن، فأنت تقرأ "نشرة معلومات سباق الخيل"..وهناك ستجد فن الرواية الحقيقى"

من حوار فى مقهى مدريد، مايو 1954.

يكتب آرنست همنجواى فى غرفة النوم بمنزله فى ضاحية سان فرانسسكو دى باولا من هافانا. لديه حجرة عمل خاصة معدّة من أجله فى برج مربع فى الركن الجنوبى من المنزل، لكنه يفضّل أن يعمل فى غرفة النوم، ثم يتسلق فقط إلى حجرة البرج حين تجتذبه "شخصيات" أدبية إلى هناك.

تقع غرفة النوم فى الطابق الأرضى، تتصل مع الغرفة الرئيسية للبيت. يظلّ الباب بين الحجرتين مفتوحًا جزئيًا بواسطة مجلد ضخم يجدول ويصف **"آلات العالم الطائرة"**. تعتبر غرفة النوم واسعة، مشمسة، تواجه نوافذها الشرق والجنوب، تاركة ضوء النهار ينعكس على حوائط بيضاء، وعلى قرميد أرضية أصفر اللون.

تنقسم تلك الحجرة إلى زوج من خزائن كتب، بارتفاع الصدر داخل فجوتين فى الجدار، تمتدان إلى الحجرة بزاويتين صحيحتين من الحائطين المتقابلين. يهيمن فراش مزدوج كبير منخفض على أحد أقسام الحجرة، وهناك عند السفح ترتبت أخفاف أكبر من المعتاد، وأحذية نظيفة بشكل متجاور، وموضوع على رأس السرير كومة مرتفعة من كتب، ويمتد هناك مكتب

ضخـم له قمة مسطحة، مع كرسى عـلى كـل جانـب، مكـوّم عـلى سطحـه كمّ من أوراق وتذكارات بغـير نظـام. توجـد بعيـدًا، عند نهايـة الغرفة خزانـة كبـيرة مـن جلـد فهـد مسحـوب نحـو القمـة. مصفـوف على الحوائط الأخرى خزائن كتب مطلية باللون الأبيض، تفيض منها كتب حتى السقف، مكوّمة عند القمة عـلى صحـف قديمـة، صحـف مصارعـة ثـيران، وكومات من رسائل مربوطة معًا بشرائط مطاطية.

يوجد على قمة واحدة من خزائن الكتب المكومة بغير نظام – تلك القائمة أمام الحائط إلى جوار النافذة الشرقية، وعلى بعد ثلاثة أقدام تقريبًا من سريره، حيث يوجد "مكتب عمل" همنجواى – مساحة قدم مربع محاصرة ومطوّقة بكتب من ناحية، وبواسطة صحف تغطى كومًا من أوراق، ومسودات، وكتيبات من ناحية أخرى. هناك مساحة معقولة متروكة إلى يسار قمة خزينة كتب من أجل الآلة الكاتبة، متوجة بلوح قراءة خشبى، وخمسة أو ستة أقلام رصاص، وقطعة غليظة من نحاس خام تحافظ على الورق، حين تهبّ الرياح من النافذة الشرقية.

كان لدى همنجواى عادة عمل اكتسبها منذ البداية، فقد كان يقف حين يكتب. يقف فى زوج حذاء أكبر من المعتاد، على جلد ممزق أقل شأنًا لبقرة وحشية إفريقية، بينما الآلة الكاتبة ولوح القراءة أمامه على ارتفاع الصدر.

حين يبدأ همنجواى مشروعًا، فإنه يبدأ دائمًا بقلم رصاص، مستخدمًا لوح القراءة ليكتب على ورق آلة كاتبة شفاف بصلى اللون. وهو يحتفظ بحزمة من ورق أبيض على لوح مشبكى إلى يسار الآلة

الكاتبة، ليستخرج منه ورقة واحدة فى كل مرة من تحت مشبك معدنى، مكتوب عليه "هـذه يجـب أن تدفـع". إنه يضـع بذراعـه الأيسر الورقة مائلة على لوح القراءة، منثنية أمام اللـوح، مثبتًا الورقة بيده، ومالئًا إيّاها بخط يده الذى أصبح أكبر وأكثر صبيانية عبر السنين، مع ندرة فى وضع علامات الترقيم، فقط عدة حروف كبيرة، وغالبًا ما يشير إلى علامة الوقف بحرف اكس x. عندما تكتمل الورقة، يشبك وجهها لأسفل على مشبك لوح يضعه بعيدًا إلى يمين الآلة الكاتبة.

يبتعد همنجواى عن لوح القراءة وينتقل إلى الآلة الكاتبة، فقط حين تمضى الكتابة بشكل سريع وطيب، أو حين تكون الكتابة بسيطة، بالنسبة له على الأقل: حوارًا للمثال.

إنه يحافظ على مجرى تطوّر عمله اليومى – "حتى لا أخدع نفسى" – بواسطة خريطة مرسومة على جانب من إطار حشوة كرتونية مركونة على حائط، تحت أنف يرتقى رأس غزال. تظهر الأرقام، التى توجد على الخريطة الناتج اليومى من الكلمات الذى يختلف ما بين 450، 575، 462، 1250، ثم عودة إلى 512. يعتبر همنجواى أيام الأرقام الأكبر عملًا إضافيًا، حتى لا يشعر بالذنب وهو يصرف اليوم التالى فى الصيد فى مجرى الخليج.

لا يستخدم همنجواى أبدًا، كرجل صاحب عادة، مكتبًا مناسبًا بشكل كامل فى فجوة الحائط الآخر، وذلك على الرغم من أنه يسمح بفضاء أكبر للكتابة، لأن هناك مزيجًا آخر من: رزم من رسائل، لعبة أسد محشوة من نوع يباع فى محلات ملابس برودواى، حقيبة صغيرة من خيش ممتلئة بأسنان حيوان آكل للحوم، فوارغ طلقات

بندقيـة، قرن (لتسهيل لبس الأحذية)، حيوانات منحوتة من خشب: أسد، وحيد قرن، حماران وحشيان، وخنزير وحشى – وضعت تلك المجموعة الأخيرة فى صف مرتب عبر سطح المكتب – وبطبيعة الحال توجد هناك كتب: مكوّمة على المكتب، بجانب الموائد، مسببة ازدحام الرفوف بشكل غير منظم – روايات، كتب تاريخ، دواوين شعر، دراما، ومقالات. يظهر تنوعها من مجرد أى نظرة إلى عناوينهـا. يوجـد على رفّ مواجه لركبة همنجواى عندما يقف إلى "مكتب العمل" كتاب "القارئ العادى" لفرجينيا وولف" وكتابا بن إيمز "مـنزل وليـام المقسـم"، و"القـارئ النصـير"، و"الجمهوريـة" لتشارلـز ا. بيرد، و"غزو نابليون لروسيا" لتارل، و"كيف تبدو شابًا" لبيجى وود، وكتاب آلدن بروكس "ويل شكسبير" و"يد صابغ الأقمشة"، و"صيد إفريقى" لبالدوين، و"مجموعة قصائد" تى س إليوت، وكتابان حول سقوط جنرال كوستر فى معركة "ليتل بيج هورن".

وتوحى الحجرة، التى يستشعـر أى فـرد عـدم النظام البادى عليها، عند النظرة الأولى، مع ذلك، عند التدقيق إليها يعتبر مرتبة بشكل أساسى، لكنـه لا يحتمل أن يتخلص من أى شىء – خصوصًا إذا ارتبطت به قيمة عاطفية. يوجد فوق قمة خزينة كتب تصنيف تذكارات غريب: زرافة مصنوعة من عقد خشبية، سلحفاة من حديد مقسى، نماذج دقيقة من قاطرات، سيارتا جيب، وجندول فينيسى، لعبة دبّ مع مفتاح فى ظهرها، قرد يحمل زوجًا من آلات الصنج، جيتار مصنوع من المنمنمات، ونموذج دقيق صغير من أسطول طائرات الولايات المتحدة (مفقود منها إحدى العجلات)، يستقر

وضعه بشكل منحرف على حصيرة قش دائرية، وتنتهى نوعية المجموعة التى من الغرائب إلى أن ترتفع مع صندوق أحذية على ظهر خزانة ولد صغير. إنها دليل، رغم، أن تلك التذكارات لها قيمة، فقط مثل ثلاثة قرون جاموس يحتفظ بها همنجواى، فى غرفة نومه لها قيمة لا ترتبط بحجمها، بل بسبب أنه أثناء البحث عنها ساءت الأمور فى حانة، ثم تحولت لاحقًا إلى الأفضل. **"إنها تحثنى على أن أنظر إليها"** يقول.

قد يعترف همنجواى بأنه من هذا النوع الموسوس، لكنه يفضِّل ألاّ يتحدث عن ذلك، شاعرًا بأنه مهما كانت القيمة التى لديه، فإنه لايمكن الحديث عنها. إنه يمتلك المزاج نفسه بالنسبة للكتابة. مرات عديدة أثناء إجراء هذا الحوار، أكّد على أن براعة الكتابة لا يجب أن يعبث بها بتفحص زائد - "لأنه على الرغم من أنه يوجد جزء من الكتابة يعتبر صلبًا ولن يضيره الحديث عنه، فإن الجزء الآخر يعتبر هشًا، وإذا تحدثت عنه، فإن البناء يتكسر ولا يبقى لديك شىء".

كنتيجة، رغم أن الراوية العجيب، إنسان خصب الدعابة، يمتلك أساسًا مدهشًا من معلومات حول موضوعات تهمّه، فإن همنجواى يجد أن من الصعب التحدث عن الكتابة، ليس بسبب أن لديه عدّة أفكار عن الموضوع، لكن بالأحرى لأنه يشعر بقوة شديدة أن هذه الأفكار يجب أن تبقى غير معبّر عنها، بل ينبغى أن تظلّ أسئلة تسأل عنها "أشباح" خاصة به (كى يستخدم واحدًا من تعبيراته المفضلة) وصولًا إلى نقطة يصبح متعذرًا التعبير عندها تقريبًا. ولقد فضّل أن يعمل على عديد من إجابات هذا الحوار على لوح قراءته. تعتبر النغمة

اللاسعة العرضية للإجابات جزءًا أيضًا من هذا الشعور القوى بأن الكتابة تعتبر عملًا خاصًا، متوحّدًا بدون حاجة إلى شاهد حتى يتم العمل النهائى.

قد يوحى هذا التكريس للفن، بشخصية متحيّزة صعبة المراس، سعيدة، حالة عالمية لهمنجواى عند اللعب بإدراك محسوب. تعتبر الحقيقة أن همنجواى، بينما يبدو بوضوح أنه يستمتع بالحياة، فإنه يجلب معادلًا لتكريس كل شىء يفعله، إنها وجهة نظر تعتبر خطيرة بشكل أساسى، مع رعب من غير المعاصرة، المخادعة، المضللة، والغرّة.

ليس هناك مكان يعتبر التكريس، الذى يمنحه إلى فنه دليلًا أكثر من حجرة النوم المدهونة بالأصفر، حيث ينهض همنجواى فى الصباح كى يقف بتركيز مطلق أمام لوح القراءة، متحّركًا فقط كى ينقل ثقل جسمه من قدم إلى أخرى، متفصدًا بالعرق بغزارة حين يمضى العمل بشكل جيد، مستثارًا كطفل، مضطرب، بائس، حين تتلاشى اللمسة الفنية لحظيًا، عبدًا لنظام خدَّاع ذاتى يستمر حتى الظهر، حين يأخذ عصاة التنزه ذات العقد، ويغادر المنزل إلى حمام السباحة حيث يأخذ فترة سباحته اليومية لمسافة نصف ميل.

جورج بليمتون ـ 1958.

هل تعتبر هذه الساعات خلال العملية الإبداعية مثيرة للمتعة؟

همنجواي: جدًّا.

هل يمكن أن تتحدث عن هذه العملية؟ متى تعمل؟ هل تعمل وفق جدول محدد؟

همنجواي: حين أعمل على كتاب أو قصة، فإننى أكتب كلّ صباح قبل أول ضوء بقدر الإمكان. ليس هناك من يزعجك والجوّ هادئ أو بارد حين تأتى إلى عملك، وتتدفأ حين تكتب. تقرأ ما كتبت، وبينما تتوقف كما تفعل دائمًا حين تعرف ما سيحدث تاليًا، تستمر من هناك. أنت تكتب حتى تأتى إلى مكان لا يزال لديك فيه رحيق، وتعرف ما سيحدث تاليًا وتتوقف وتحاول أن تعيش عبره حتى اليوم التالى، حين تطرقه مرة أخرى. لنقل إنك بدأت فى السادسة صباحًا، قد تستمر حتى الظهر أو قد تغادر قبل ذلك. حين تتوقف، فإنك تكون فارغًا، لكن فى الوقت نفسه ليس فارغًا تمامًا، بل ممتلئًا تمامًا مثلما تكون بعد أن قمت بفعل الحب مع شخص تحبه. لاشىء يمكن أن يؤذيك، لاشىء يمكن أن يحدث، لاشىء يعنى أى شىء حتى اليوم التالى، حين تقوم بالشىء نفسه مرة أخرى. إنه الانتظار حتى اليوم التالى، الذى يكون صعبًا أن تمضى عبره.

هل تبعد ذهنك عن المشروع الذى تعمل عليه مهما يكن، عندما تكون بعيدًا عن الآلة الكاتبة؟

همنجواي: بطبيعة الحال. لكن هذا الأمر يتطلب نظامًا كى تقوم به، وهو ما يعتبر مطلوبًا، وهذا ما ينبغى أن يحدث.

هل تقوم بأى إعادة كتابة بينما تقرأ حتى الموضع الذى توقفت عنده فى اليوم السابق؟ أم أن هذا يأتى لاحقًا، حين ينتهى العمل كلّه؟

همنجواى: إننى أقوم دائمًا بإعادة كتابة ما قمت به إلى تلك النقطة حيث توقفت. حين ينتهى كل شىء، فمن الطبيعى أن تقوم بإعادة كتابته. ستكون هناك فرصة أخرى للتصحيح وإعادة الكتابة، حين يقوم شخص آخر بالكتابة على الآلة، وتراها مكتملة بعد النسخ، كما توجد هناك فرصة أخيرة عند تصحيح التجارب الطباعية، وستكون شاكرًا لكل تلك الفرص المختلفة.

ما مقدار إعادة الكتابة الذى تقوم به؟

همنجواى: يعتمد ذلك على أشياء. لقد أعدت كتابة آخر صفحة من نهاية "وداعا للسلاح"، تسعًا وثلاثين مرة قبل أن أرضى عنها.

هل كانت هناك بعض مشكلات تقنية؟ ما تلك التى تحدتك؟

همنجواى: اختيار الكلمات الصحيحة.

هل إعادة القراءة هى التى تجعل "الرحيق" يصعد؟

همنجواى: تضعك إعادة القراءة عند النقطة التى ينبغى أن تستمر فيها، عارفًا أنها ستكون جيِّدة بقدر ما تتقدم إلى هناك. هناك دائمًا رحيق فى مكان ما.

لكن هل هناك أوقات لا يكون هناك فيها إلهام على الإطلاق؟

همنجواى: طبعًا. لكن عندما تتوقف حين تعرف ما ينبغى أن يحدث تاليًا، فإنك يمكن أن تستمر. ما دمت تستطيع أن تبدأ، سوف تكون على صواب، وسيأتى الرحيق.

يتحدث "ثورنتون وايلدر" عن ابتكارات مساعدة للذاكرة، تمنح الكاتب استمرارًا فى عمله اليومى. إنه يقول إنك أخبرته بأنك بريت عشرين قلم رصاص.

همنجواى: أنا لا أعتقد أننى امتلكت أبدًا عشرين قلم رصاص مرّة واحدة. يعتبر إعداد سبعة أقلام رصاص من رقم اثنين للعمل كافيًا ليوم عمل جيد.

ما بعض الأماكن التى وجدت فيها أغلب ميزات العمل؟ ينبغى أن يكون فندق "آمبوس موندوس" إحداها، باعتبار عدد الكتب التى كتبتها هناك. أو هل تمتلك البيئة أى تأثير على العمل؟

همنجواى: كان فندق "آمبوس موندوس" فى هافانا مكانًا جيَّدا جدًّا للعمل. تعتبر "فينسيا" مكانًا مبهجًا، أو مدينة "كان". لكننى عملت أيضًا جيَّدا فى كل مكان. أعنى أننى قادر على العمل جيِّدًا تمامًا مثلما أستطيع أن أعمل تحت ظروف متنوعة. يعتبر التليفون والزوار هم مدمرو العمل.

هل يعتبر الاستقرار العاطفى ضروريًا كى تكتب جيِّدا؟ لقد أخبرتنى ذات مرة أنك لم تكتب بشكل جيِّد، حين كنت واقعًا فى الحب. هل تشرح لنا هذا الأمر قليلًا؟

همنجواى: ياله من سؤال. لكنك ستحقق درجات كاملة للمحاولة. يمكنك أن تكتب فى أى وقت، حين يتركك الناس وحدك ولا يقاطعونك؟ أو بالأحرى، فإنك تستطيع، إذا أمكنك أن تكون قاسيًا بشكل كافٍ. لكن تعتبر الكتابة الأفضل بالتأكيد حين تكون واقعا فى الحبّ. إذا كان هو الأمر نفسه بالنسبة لك، فلن أشرح بالأحرى ذلك.

ماذا بالنسبة للأمان المالى؟ هل يكون ذلك مؤذيًا للكتابة الجيِّدة؟

همنجواى: إذا جاء الأمان مبكرًا بشكل كاف، وأحببت الحياة بقدر ما تحب عملك، فسيتطلب ذلك متانة كبيرة فى الخلق، كى تقاوم الاغراءات. ما إن تصبح الكتابة نائبك الرئيسى وأعظم سرور لك، فإن الموت وحده هو ما يمكن أن يوقفها. عندئذ يقدّم الأمان المالى أعظم مساعدة، لأنه يبعد عنك القلق. يدمّر القلق القابلية

للكتابة. تعتبر الصحة المعتلة أمرًا سيئًا إلى حد ما، لأنها تنتج قلقًا يهاجم لاوعيك ويدمر احتياطاتك.

هل يمكنك أن تستعيد اللحظة المعينة، التى قررت فيها أن تصبح كاتبًا؟

همنجواى: لا. فقد أردت دائمًا أن أكون كاتبًا.

يوحى فيليب يونج فى كتابه عنك، بأن صدمة جرحية لجرح مدفع هاون خطير عام 1918، كان لها تأثير عظيم عليك ككاتب. وأتذكر أنك قد تحدثت فى مدريد باختصار عن فروضه، واجدًا قليلًا فيها، واستطردت تقول إنك فكرت أن معدات الفنان ليست ميزة مكتسبة، بل موروثة، طبقًا لقانون مندل.

همنجواى :بصراحة لم يكن عقلى يستطلع الآراء جيِّدا فى مدريد فى ذلك العام. الشيء الوحيد الذى أوصى به قد يكون حديثى باختصار حول كتاب السيد يونج، ونظرية صدمة الأدب. ربما كان كلا الوعيين وكسر الجمجمة لذلك العام قد جعلانى غير مسئول عن بيانات، إننى أتذكر أننى أخبرتك أننى أومن بأن الخيال يمكن أن يكون نتيجة تجربة عنصرية موروثة. وهو ما يبدو أمرًا صائبًا لابتهاج طيب لحديث ما بعد الصدمة، لكننى أرجع ذلك إلى حيث ينتمى تقريبًا. لذلك دعنا نتركه هناك حتى صدمة التحرير التالية. هل توافق؟ لكن شكرًا لإبعاد الأسماء والأقارب، الذين قد أكون ورطتهم، الممتع فى الحديث هو أن تكتشف، أنّ كثيرًا منه، وكل ذلك الذى لا يعتبر مسئولًا، يجب أن يسجل، لأنك ينبغى أن تدافع عنه فور أن تكتبه. ربما تكون قد قلت ذلك لترى إمّا أنك تؤمن بذلك أم لا. بالنسبة للسؤال الذى طرحته، فإن تأثيرات الجروح تتنوع بشكل كبير. يعتبر حساب الجروح البسيطة ـ التى لم تكسر فيها عظامًا ـ صغيرًا، بل إنها قد تمنح الثقة أحيانًا. أما بالنسبة للجروح التى تسبب دمارًا واسعًا للعظام والعصب، فهى ليست جيِّدة للكتاب، ولا لأى فرد آخر.

ما الذى تعتبره أفضل تدريب فكرى للكاتب المحتمل؟

همنجواى: دعنا نقل أنه ينبغى عليه أن يخرج ويشنق نفسه، لأنه يجد أن كتابة جيِّدة تعتبر صعبة بشكل مستحيل. ثم عليه أن يغادر تشكيله بدون رحمة ويجبر نفسه على أن يكتب جيِّدا، بقدر ما يستطيع لبقية حياته. على الأقل ستكون لديه قصة الشنق كى يبدأ بها.

ماذا بالنسبة لأولئك الذين أقدموا على مستقبل أكاديمى؟ هل تعتقد أن الأعداد الكبيرة من الكتاب الذين يتقلدون مناصب تعليمية قد سوّوا مستقبلهم الأدبى؟

همنجواى: يعتمد ذلك على ما تدعوه تسوية. هل يعنى الاستخدام أن امرأة قد تمّ التفاهم معها؟ أو هل تعتبر تسوية لرجل دولة؟ أو أن تسوية قد عقدت مع بقال أو ترزى، بأن يدفع أكثر قليلًا لكن عليه أن يدفع آجلًا؟ يجب أن يكون الكاتب، الذى يستطيع أن يكتب ويدرس قادرًا على أن يؤديهما معًا. لقد أثبت العديد من الكتاب الأكفاء أنه يمكن عمل ذلك.أعرف أننى لا أستطيع أن أفعل ذلك، وأعجب بأولئك الذين يكونون قادرين على فعل ذلك. قد أعتقد رغم ذلك أن الحياة الأكاديمية قد تضع فترة الدراسة خارج التجربة، وهو ما قد يحدد نمو معرفة العالم. تتطلب المعرفة، مع ذلك، مسئولية أكثر من الكاتب، وتجعل الكتابة أكثر صعوبة، تعتبر محاولة كتابة شىء ما له قيمة دائمة وظيفة كاملة، حتى لو كانت تتطلب أن تقضى عدة ساعات يوميًا فى كتابة فعلية. يمكن مقارنة الكاتب بالبئر، هناك عدة أنواع من الآبار مثل الكتاب. يعتبر الشىء المهم هو ماء جيِّد فى البئر، ومن الأفضل أن تستخرج كمية منتظمة من أن تضخ البئر حتى الجفاف، وتنتظر حتى يمتلىء ثانية، إننى أرى أننى أبتعد عن السؤال، لكن السؤال لم يكن شيِّقًا تمامًا.

هل تقترح عملاً صحفيًا للكاتب الشاب؟ كيف كان التدريب مفيدًا مع جريدة "كنساس سيتى ستار"؟

همنجواى: فى جريدة "ستار" كنت مجبرًا على أن أتعلم كتابة جملة تقريرية بسيطة،

وهذا أمر مفيد لأى شخص، لن يؤذى العمل الصحفى الكاتب الشاب، وقد يساعده إذا استطاع أن يتخلص منه فى الوقت المناسب. ويعتبر هذا الأكليشيه الأكثر غموضًا، وأعتذر عنه، لكن حين تسأل شخصًا عجوزًا، ستكون عرضة للحصول على أجوبة قديمة بالية.

كتبت مرة فى مجلة "ترانسيتلانتيك ريفيو" أن السبب الوحيد للكتابة الصحفية كان أنهم يدفعون جيِّدًا، وقلت "وقد تدمر الأشياء الجيدة التى لديك بالكتابة عنها، لأنك تريد أن تحقق عائدًا كبيرًا منها ".هل تفكر فى الكتابة كنوع من تدمير الذات؟

همنجواى: لا أتذكر أبدًا كتابة ذلك، لأنه يبدو عبيطًا وعنيفًا بشكل كافٍ. ربما كان قول ذلك بالنسبة لى، كى أتفادى أن أعضّ على الظفر وأقول كلامًا معقولًا. أنا لا أفكر بالتأكيد فى الكتابة كنوع من تدمير الذات، رغم أن الصحافة، بعد الوصول إلى نقطة معينة، يمكن أن تكون تدميرًا ذاتيًا يوميًا بالنسبة لكاتب جاد خلاق.

هل تعتقد أن المنبه الفكرى لرفقة الكتاب الآخرين له أى قيمة للمؤلف؟

همنجواى: بالتأكيد.

هل كان لديك أى حسّ "بشعور الجماعة" مع الكتاب والفنانين الآخرين فى باريس العشرينيات؟

همنجواى: لا. ليس هناك شعور جماعى. كان لدى كل منا احترام للآخر. لقد احترمت كثيرًا من الرسامين، بعضهم من نفس عمرى، وآخرين أكبر – جريس، بيكاسو، براك، مونيه (الذى كان لا يزال حيًا عند إجراء الحوار) – وعدّة كتاب: جويس، إزرا، الأجمل من ستاين.

حين كنت تكتب، هل وجدت نفسك ذات مرة متأثرًا بما تقرأه فى ذلك الوقت؟

همنجواى: ليس منذ كتب جويس "عوليس". لم يكن تأثيرًا مباشرًا. لكن حين

تكون الكلمات التى نعرفها محظورة علينا، فى تلك الأيام، ويجب أن نناضل من أجل كلمة مفردة، فإن تأثير عمله كان هو ما غيّر كل شىء، وجعل من الممكن بالنسبة لنا أن نفلت من القيود.

هل تعلمت أى شىء عن الكتابة من الكتّاب؟ لقد حدثتنى أمس عن أن جويس، للمثال، لا يحتمل أن يتكلم عن الكتابة؟

همنجواى: إنك تتحدث بشكل اعتيادى عن كتب الكتاب الآخرين، فى رفقة مع بشر من نفس عملك. كلما كان الكتّاب أفضل، قلّ حديثهم عما كتبوه بأنفسهم. كان جويس كاتبًا عظيمًا جدًّا، ويمكنه هو فقط أن يفسر ماكان يفعله مع الأغبياء. أما الكتاب الآخرون، الذين كان يحترمهم، فكان من المفترض أن يكونوا قادرين على أن يعرفوا ما يفعل بواسطة قراءته.

يبدو أنك تتفادى رفقة الكتاب فى السنوات الأخيرة، لماذا؟

همنجواى: يعتبر ذلك أمرًا شديد التعقيد، إذ كلما توغلت أكثر فى الكتابة، ازدادت وحدتك أكثر. لقد مات غالبية أفضل وأقدم أصدقائى. وانتقل آخرون، وأصبحت لا تراهم إلَّا نادرًا، لكنك حين تكتب يكون لك الاتصال نفسه معهم كما لو كنتم معًا على المقهى فى الأيام الغابرة، أنت تقايض هزلًا أحيانًا بمرح فاحش، ومعرفة غير مسئولة، وهو ما يعتبر أمرًا جيِّدا تقريبًا وفق ما يقال. لكنك تظلّ أكثر وحدة، لأنّ ذلك هو ما يجب أن تقوم به، وزمن العمل أقصر كلية من كل الزمن المتاح، وإذا أضعته فإنك تشعر بأنك اقترفت إثمًا ليس له غفران.

ماذا عن تأثير بعض من أولئك الناس – من معاصريك – على عملك؟ ماذا عن إسهام جروترود ستاين، إذا كان هناك؟ أو إزرا باوند؟ أو ماكس بيركينز؟

همنجواى: أنا آسف جدًّا، لكننى لست طبيًا مع فاحصى الجثة بعد وفاة صاحبها. هناك محققون أدبيون وغير أدبيين مستعدين لأن يتعاملوا مع مثل هذه الموضوعات.

كتبت السيدة ستاين قطعة تتسم بعدم دقة جديرة بالاعتبار حول تأثيرها على عملى، كان من الضرورى بالنسبة لها أن تفعل ذلك، بعد أن تعلمت أن تكتب الحوار من كتاب يدعى "الشمس تشرق أيضًا". لقد كنت مغرمًا جدًّا بها وفكرت أنه من الأمور السارة أن تعلمت كتابة الحوار.لم يكن شيئًا جديدًا بالنسبة لى أن أتعلم من أى شخص، حيًا كان أو ميتًا بقدر ما أستطيع،، ولم يكن لدى فكرة بأن ذلك قد يؤثر فى جروترود بهذه الضراوة. لقد كتبت فعلًا جيِّدا جدًّا بأساليب أخرى. ولقد كان "إزرا ذكيًا" إلى أبعد حد فى المواضيع التى عرفها حقيقة. ألا يثير مللك مثل هذا النوع من الحديث؟ حول الفناء الخلفى الأدبى للقيل والقال، بينما تنظف الملابس القذرة منذ خمس وعشرين عامًا مضت، وهو ما يعتبر أمرًا مثيرًا للاشمئزاز. قد يكون الأمر مختلفًا إذا كان الفرد قد حاول أن يقول كل الحقيقة. قد يكون لذلك بعض القيمة، هنا، قد يكون من الأبسط والأفضل، أن أشكر جروترود على كل شىء تعلمته منها، عن العلاقة المطلقة مع الكلمات، ولنقل كم كنت مغرمًا بها، معيدًا تأكيد ولائى "لإزرا" كشاعر عظيم وصديق مخلص، وأقول إننى أهتم كثيرًا بـ"ماكس بيركينز"، الذى لم أكن قادرًا أبدًا على أن أقبل بموته، إنه لم يطلب منِّى أبدًا تغيير أى شىء كتبته، ماعدا أن أزيل كلمات معينة لم يكن ممكنًا نشرها فى ذلك الوقت. تركت فراغات، وأى فرد يعرف الكلمات سيعرف ماذا تعنى، لم يكن بالنسبة لى هو المحرر، بل كان صديقًا حكيمًا، ورفيقًا مدهشًا، كنت أعجب بالطريقة التى يرتدى بها قبعته، والطريقة الغريبة التى تتحرك بها شفتاه.

من يمكن أن نقول إنهم أسلافك الأدبيون، الذين تعلمت الجانب الأكبر منهم؟

همنجواى: مارك توين، فلوبير، ستاندال، باخ، تورجنيف، تولستوى، ديستويفيسكى، تشيكوف، آندرو مارفيل، جون دون، موباسان، كيبلنج الطيب، ثورو، كابتين ماريات، شكسبير، موزارت، كيوفيدو، دانتى، فيرجيل، تينتورتو،

هيرونيماس بوش، بروجل، باتينير، جويا، جيوتو، سيزان، فان جوخ، كيجوين، سان جوان دى لا كروز،وكونجورا. وقد يتطلب الأمر يومًا لتذكر الجميع، لذلك قد يبدو الأمر كما لو كنت أدعَّى معرفة واسعة لا أمتلكها، بدلًا من محاولة أن أتذكر كل البشر الذين أثروا على حياتى وعملى، إنه ليس سؤالاً قديمًا باهتًا، إنه سؤال جيِّد جدًّا، بل وخطير ويتطلب اختبارًا للوعى. لقد قدمت رسامين أو بدأت بهم، لأننى تعلمت منهم أكثر بكثير من الكتّاب حول كيفية الكتابة، قد تسأل كيف حدث هذا؟، فتستغرق الإجابة يومًا آخر للشرح. ينبغى أن أفكر فيما تعلمته من الملحنين ومن دراسة التناغم وفن مزج الألحان، التى تبدو واضحة.

هل تعزف على آلة موسيقية معينة؟

همنجواى: لقد اعتدت أن أعزف على التشيلو، بعد أن أبعدتنى أمى عن المدرسة عامًا كاملاً كى أدرس موسيقى وفن مزج الألحان، كانت تعتقد أننى أمتلك قدرة، لكننى كنت بدون موهبة على الإطلاق، عزفنا موسيقى الحجرة، اشترك أحدنا كى يعزف على الكمان، وعزفت أختى على الكمان الأوسط (الفيولا) وأمى على البيانو، لقد عزفت على ذلك التشيلو بشكل أسوأ من أى فرد على الأرض، بطبيعة الحال، كنت فى ذلك العام بعيدًا عن القيام بأى أعمال أخرى كذلك.

هل تعيد قراءة الكتاب الواردين بقائمتك؟ تورين، للمثال؟

همنجواى: ينبغى أن تنتظر عامين أو ثلاثة مع تورين، فأنت تتذكره بشكل جيِّد جدًّا، أقرأ بعضًا من شكسبير كل عام، ودائمًا "الملك لير"، ستبتهج كثيرًا، إذا ما قرأت ذلك.

إذن، تعتبر القراءة وظيفة ثابتة وممتعة؟

همنجواى: إننى أقرأ الكتب دائمًا، كثيرًا بقدر ما توجد، إننى أعتمد عليها كثيرًا، لدرجة أننى أكون دائمًا محتاجًا لمدد.

هل قرأت مسودات فى أى وقت مضى؟

همنجواى: ستتورط فى متاعب عندما تفعل ذلك، ما لم تكن تعرف المؤلف شخصيًا، لقد رفعت على قضية انتحال منذ عدة سنوات، من شخص ادعى أننى قد سرقت رواية "**لمن تدق الأجراس**" من سيناريو سينها غير منشور، كان قد كتبه، كان قد قرأ هذا السيناريو أمام بعض الأفراد فى هوليود، وكنت هناك. قال، على الأقل كان هناك مرافق يدعى "**إيرنى**" ينصت إلى القراءة، وكان ذلك كافيًا بالنسبة له كى يقاضينى مطالبًا بمليون دولار، وقاضى فى الوقت نفسه المنتجين لأفلام "**نورثوست ماونتد بوليس**" و"**سيسكو كيد**"، مدعيًا بأن هؤلاء قد سرقوا بالمثل من نفس السيناريو غير المنشور، ذهبنا إلى المحكمة، وبطبيعة الحال كسبنا القضية، وخرج الرجل من القضية عاجزًا عن الدفع.

حسنًا، هل يمكننا أن نعود ثانية إلى القائمة، ونختار واحدًا من الرسامين :هيرونيماس بوش، للمثال؟ تبدو نوعية الكابوس الرمزى لعمله بعيدة حتى الآن عن عملك؟

همنجواى: إن لدىَّ كوابيسى، وأعرف عن الكوابيس التى لدى الآخرين أيضًا، لكن لا ينبغى أن تضعها على الورق، وكما تعرف، فإن أى شىء تحذفه، وأنت لا تزال تكتب، ستظهر نوعيته، لأنه حين يحذف كاتب أشياء لا يعرفها، فإنها تظهر كثقوب فى كتابته.

هل يعنى هذا أن معرفة الأعمال المحكمة عن الناس فى قائمتك تساعد على أن تملأ "البئر"، التى كنت تتكلم عنها منذ وهلة؟ أو هل تساعد بشكل واعٍ على تطوير تقنيات الكتابة؟

همنجواى: يعتبر جزءًا من التعلّم، أن ترى، تسمع، تفكر، تشعر، وألاَّ تشعر، وأن تكتب، تكون البئر حيث يكون "رحيقك"، الذى لا أحد يعرف مما صنع، لكن

أقله من كل نفسك، يعتبر ما تعرف هو ما لديك، أو ينبغى عليك أن تنتظر حتى يعود الرحيق.

*** هل تعترف أن هناك رمزية فى رواياتك؟**

همنجواى: أفترض أن هناك رموزًا منذ أن دأب النقاد على إيجادها، وإذا لم تمانع، فإننى لا أحب الحديث حولها، أو أن أسأل عنها، إنه صعب بها فيه الكفاية أن تكتب كتبًا وقصصًا، دون أن يطلب منك أن تفسرها بالمثل، كما أنه يحرّم مفسرو العمل. إذا كان هناك خمسة أو ستة أو أكثر من مفسرين جيِّدين استمروا فى العمل، فلماذا ينبغى أن أتدخل بينهم؟ فلتقرأ أى شيء أكتبه من أجل متعة قراءته، ومهما تجد من أشياء أخرى سيكون ذلك معيارًا لما جلبته القراءة.

*** هناك سؤال آخر فى السياق نفسه: لقد تساءل واحد من هيئة المحررين الاستشاريين حول التوازى، الذى استشعر وجوده فى رواية "الشمس تشرق أيضًا" بين دراماتيكية أشخاص الرواية لطوق الثور، وشخصيات الرواية نفسها، لقد توصل إلى أن أول جملة من الكتاب تخبرنا بأن "روبرت كوهن" ملاكم، وبعد ذلك خلال حفل مصارعة ثيران، يوصف الثور وهو يستخدم قرنيه مثل ملاكم، يثبت ويطعن، وكما انجذب الثور وهدأ عند حضور ثور صغير، فإن روبرت كوهن أذعن لجاك، الخصى تمامًا مثل ثور صغير، إنه يرى مايك مثل بيكادور (فارس يفتتح مصارعة الثيران)، وهو يهاجم كوهن بشكل متكرر، وتستمر فروض المحرر، لكنه يتساءل عمّا إذا كان عزمك أن تبلغ بالرواية البناء التراجيدى لشعائر مصارعة الثيران؟.**

همنجواى: إنه يبدو كما لو أن محرر هيئة الاستشاريين كان أحمق قليلاً، هل قال أى فرد آخر إن جاك "مخصى تمامًا كما لو كان ثورًا صغيرًا"؟ لقد جرح فعلًا لكن بأسلوب مختلف تمامًا، وكانت خصيتاه سليمتين ولم تتلفا، ولذلك كان قادرًا على

الإحساس بكل المشاعر العادية *كرجل*، لكنه غير قادر على أن يبرع بها، يعتبر الفارق المهم هو أن جرحه كان فيزيائيًا وليس نفسيًا، وذلك لأنه لم يكن مخصيًا.

تلك الأسئلة التى تسأل عن البراعة مزعجة حقًا؟

همنجواى: يعتبر السؤال معقولاً إذا لم يكن مبهجًا أو مزعجًا. وما أزال أومن، رغم ذلك، بأنه من السئ جدًا للكاتب أن يتحدث حول كيف يكتب، إنه يكتب ليقرأ بالعين، بدون أى ضرورة لتفسيرات أو أى مقالات مطولة. يمكنك أن تكون متأكدًا من أن هناك أكثر كثيرًا مما يمكن أن يقرأ فى أى قراءة أولى، ومع وجود تلك الأشياء فليس من وظيفة الكاتب أن يفسرها، أو أن يقوم بجولات سياحية عبر المنطقة الأكثر صعوبة من عمله.

أتذكر، ارتباطًا مع هذا، أنك قد حذرت أيضًا من خطورة أن يتحدث الكاتب عن عمل فى طور الإنجاز، لأنه يوضحه فور أن يتكلم، لماذا يجب أن يكون الأمر هكذا؟ إننى أتساءل فقط لأنه يوجد هناك عدّة كتاب - توين، وايلد، ثيربار، ستيفنسون يأتون إلى ذهنى - الذين قد يبدو أنهم يصقلون مادتهم بإخضاعها للاختبار مع مستمعين؟

همنجواى: لا أستطيع أن أصدق توين أبدًا "اخضع للاختبار" رواية **"هيكلبرى فين"** على مستمعين، إذا كان قد فعل ذلك، فمن المحتمل أنه قد استبعد أشياء جميلة وأبقى على أجزاء رديئة، قيل عن وايلد بواسطة أناس عرفوه إنه كان متحدثًا أفضل منه ككاتب، تحدث ستيفنسون أفضل مما كتب. كانت كتابته وحديثه أحيانًا أصعب من أن يصدَّقا، ولقد سمعت عدة قصص تغيرت بينها كان يكبر، إذا كان ثيربار يمكنه أن يتحدث جيِّدًا مثلما يكتب، فإنه يجب أن يكون واحدًا من أعظم المتحدثين وأقلهم إملالًا. الرجل الذى أعرف أنه يتكلم بأفضل شكل حول عمله، ولديه أبرع وألطف لسان هو **"خوان بيلمونت"**، مصارع الثيران.

هل يمكن أن تخبرنا بمقدار مجهود الاستنباط، الذى بذلته فى تطوير أسلوبك المميز؟

همنجواى: ذلك سؤال فصل دراسى طويل منهك، وإذا أنفقت يومين مجيبًا عنه فقد يتطلب منك وعيًا بالذات، لدرجة أنك لن تستطيع أن تكتبه، ربما أقول إن ما يسميه الهواة أسلوبًا يعتبر عادة شيئًا أخرق لايمكن اجتنابه، فى أن تصنع شيئًا لم يصنع حتى الآن من أول محاولة، ولا يشبه الكلاسيكيون الجدد الكلاسيكيين الآخرين السابقين، قد يرى الناس فى البداية شيئًا أخرق، وربما لا يكون قابلاً للفهم تمامًا، ولكن حين يظهر على نحو أخرق تمامًا، يعتقد الناس أن ذلك الخرق يعتبر أسلوبًا فيبدأون فى تقليده، وهذا مما يؤسف له.

كتبت لى مرة أن ظروفًا بسيطة تكتب تحت قطع مختلفة من قصة، قد تكون مدمرة، هل ينطبق هذا على قصة "القتلة" - التى قلت إنك كتبتها، مع "عشرة هنود"، و"اليوم هو الجمعة" فى يوم واحد - وهل ينصرف الأمر إلى روايتك الأولى "الشمس تشرق أيضًا"؟

همنجواى: دعنا نر. لقد بدأت "الشمس تشرق أيضًا" فى فالينسيا فى عيد ميلادى (21 يوليو)، كنا قد ذهبنا، أنا و"هادلى" زوجتى، مبكرًا إلى فالينسيا، كى نحصل على تذاكر جيِّدة هناك من أجل معرض "فيرياferia"، الذى كان سيبدأ فى الرابع والعشرين من يوليو، كان كل فرد ممن هم فى مثل عمرى قد كتب رواية، بينما مازلت أجد صعوبة فى كتابة فقرة، لذلك بدأت الكتاب فى عيد ميلادى، كتبته كله على امتداد مدة معرض "فيريا"، فى الفراش فى الصباح، ومضيت إلى مدريد، وكتبت هناك، لم تكن هناك "فيريا"، فكان لنا غرفة مع مائدة، وقد كتبت برفاهية عظيمة على المائدة، وحول الركن من الفندق فى "باساج الفاريز"، حيث كانت البيرة باردة، أصبح الجو أخيرًا شديد الحرارة بالنسبة للكتابة، وذهبنا إلى "هنداى". كان هناك فندق رخيص على شاطئ كبير طويل محبوب، وقد عملت بشكل جيد

هناك، ثم مضينا إلى باريس، وأنهيت المسودة الأولى خلال مدة ستة أسابيع من اليوم الذى بدأت فيه، وذلك فى شقة تقع على ماكينة نشر فى 113 شارع نوتردام فى الشانزليه. أطلعت الروائى **"ناثان آش"**، الذى كان له لهجة قوية هادئة، على المسودة الأولى، فقال **"هيم، ماذا تعنى بأنك كتبت رواية؟ رواية هه، هيم أنت تركب حانة سفر "**.لم يثبط ناثان همتى وأعدت كتابة الكتاب، محافظًا على السفر (كان ذلك جزءًا حول رحلة صيد و"بامبلونا") فى شورنس فى الفورارلبرج فى فندق "تووب".

لقد كتبت القصص التى ذكرتها فى يوم واحد (16 مايو) بمدريد، بينما كانت تمطر جليدًا على مصارعى الثيران فى سان أزيدرو، كتبت أولاً قصة **"القتلة"**، التى حاولت أن أكتبها من قبل وفشلت، ثم دخلت بعد الغداء إلى الفراش كى أظل دافئًا، وكتبت قصة **"اليوم هو الجمعة"**، لقد كان لدىَّ كثير من الرحيق، وفكرت أنَّى ربما أُجن، وكان لدىَّ حوالى ست قصص أخرى لأكتبها. وهكذا ارتديت ملابسى وتمشيت إلى "فورنو" مقهى مصارعى الثيران كبار السن، وشربت قهوة، ثم قفلت راجعًا وكتبت قصة "عشرة هنود"، جعلنى كل هذا حزينًا جدًّا وتناولت بعض البراندى وذهبت إلى النوم، كنت قد نسيت أن أتناول طعامًا، وقد أحضر لى نادل ما بعضًا من سمك الباكالا وشريحة لحم صغيرة، وبطاطس محمرة، وزجاجة من "فالديبيناس".

كانت المرأة التى تدير البنسيون دائمة القلق من أننى لا أتناول طعامًا كافيًا، لذا أرسلت النادل، أتذكر جلوسى منتصبًا فى السرير وأنا آكل، وأشرب الفالديبيناس. تساءل النادل عما إذا كان عليه أن يحضر زجاجة أخرى، كما قال إن السنيورة تريد أن تعرف إذا ما كنت سأكتب طوال الليل، فقلت لا، وفكرت أن على أن أنقطع عن العمل لفترة، سألنى النادل، لماذا لا تحاول أن تكتب واحدة أخرى؟ قلت، لقد كان المفروض أن أكتب قصة واحدة، قال: هذا كلام فارغ، يمكنك أن تكتب ستًا، قلت،

سأحاول غدًا. قال، بل حاول الليلة. لماذا تعتقد أن السيدة العجوز قد أرسلت الطعام إليك؟

أخبرته، بأننى متعب، قال كلام فارغ (لم تكن الكلمة كلام فارغ). لقد تعبت بعد ثلاث قصص بائسة، ترجم لى واحدة.

قلت، دعنى وحدى، كيف يمكننى أن أكتب، إذا لم تتركنى وحيدًا؟ وهكذا نهضت فى الفراش وشربت الفالدييناس وفكرت ياله من جحيم للكاتب الذى كنته، إذا كانت قصته الأولى جيِّدة بقدر ما آمل.

مامدى اكتمال تصوّرك للقصة القصيرة فى ذهنك خاصة؟ هل هى التيمة، أم الحبكة، أم شخصية تتغير خلال انسيابها؟

همنجواى: أحيانًا تعرف القصة، أحيانا تشكِّلها وأنت تمضى عبرها، ولا تكون لديك فكرة عن الكيفية التى ستنتج بها، وقد يتغير كل شىء بينما هى تتحرك، ذلك هو ما يصنع الحركة، التى تصنع القصة، أحيانًا تكون الحركة بطيئة، حتى لتبدو كما لو كانت لا تتحرك، لكن يوجد هناك دائمًا تغيّر وحركة.

هل هو الأمر نفسه بالنسبة للرواية، أو هل تضع كل الخطة أولاً قبل أن تبدأ وتلتزم بها بصرامة؟

همنجواى: كانت المشكلة بالنسبة لرواية "**لمن تدق الأجراس**"، هى أننى كنت مستمرًا فى حملها كل يوم، كنت أعرف ما سيحدث من حيث المبدأ، لكننى ابتكرت ما يحدث فى كل يوم كتبت فيه.

هل بدأت كل قصص "تلال إفريقيا الخضراء"، "أن تملك ولا تملك"، و"عبر النهر نحو الأشجار" كقصص قصيرة وطورتها إلى روايات؟ وإذا كان الأمر كذلك، هل الشكلان متشابهان، لدرجة أن الكاتب يمكن أن يعبر من واحد إلى الآخر بدون أن يجدد مدخله؟

همنجواى: لا. هذا ليس صحيحًا، لا تعتبر "**تلال إفريقيا الخضراء**" رواية،

لكنها كتبت كمحاولة، لأن أكتب كتابًا حقيقيًا بشكل مطلق، ولكى أرى ما إذا كان شكلاً محليًا أو نموذجًا حدث يمكنه، إذا قدمّ بصدق، أن يتنافس مع عمل الخيال. بعد أن كتبتها، كتبت قصتين قصيرتين **"ثلوج كلمانجارو" و"حياة فرانسيس ماكومبر القصيرة السعيدة"**، هاتان قصتان ابتكرتهما من معلومات وخبرة جلبتها من نفس رحلة صيد طويلة لمدة شهر، حاولت فيها أن أكتب رواية صادقة فى **"التلال الخضراء"**، أما بالنسبة لقصتى **"أن تملك ولا تملك" و" عبر النهر نحو الأشجار"** فقد بدأت كلتاهما كقصتين قصيرتين.

هل تجد أنه من السهل أن تنتقل من مشروع أدبى إلى آخر، أم تستمر عبره حتى تنهى ما بدأت؟

همنجواى: الحقيقة أننى أقاطع عملاً جادًا كى أجيب عن هذه الأسئلة التى تثبت أننى غبى، لأننى كان ينبغى أن أعاقب بشدة، وسأعاقب. لا تقلق.

هل تعتقد أنك بشخصك فى منافسة مع كتاب آخرين؟

همنجواى: إطلاقًا، لقد اعتدت أن أحاول أن أكتب أفضل من كتّاب معينين موتى، لهم قيمة كنت متأكدًا منها، ولقد حاولت لمدة طويلة ببساطة أن أكتب بأفضل ما أستطيع، أحيانًا يكون حظى جيِّدًا وأكتب بأفضل مما أستطيع.

هل تعتقد أن قوة الكاتب تتناقص بينما يكبر فى السن؟ لقد ذكرت فى "تلال إفريقيا الخضراء" أن كتابًا أمريكيين يتغيّرون عند عمر معين إلى "أمهات أسماك هباردس عجوز"؟

همنجواى: لا أعرف شيئًا عن ذلك، البشر الذين يعرفون ما يقومون به ينبغى أن يستمروا، ما دامت رؤوسهم مستمرة، لقد ذكرت ذلك فى الكتاب، إذا تفحصت فيه، فسترى أننى أعبر عن رأيى بحرية وقوة عن أدب أمريكى، مع شخصية نمساوية غير مرحة، كانت تجبرنى على أن أتكلم، بينما كنت أريد أن أفعل شيئًا آخر،

لقد كتبت تقرير حوار دقيق، ليس بغرض أن أصنع بيانات حيّة، لكن توجد هناك نسبة عادلة من بيانات جيِّدة بشكل كاف.

إننا لم نناقش الشخصية، هل تأخذ شخصيات عملك دون استثناء من الحياة الحقيقية؟

همنجواى: إنها ليست كذلك بطبيعة الحال، بعض منها من الحياة الحقيقية، وفى الأغلب تبتكر شخصيات من معرفة وفهم وخبرة عن الناس.

هل يمكنك أن تقول شيئًا عن عملية تحويل شخصية من حياة حقيقية إلى أخرى قصصية؟

همنجواى: إذا شرحت كيف يتم ذلك أحيانًا، فقد يصبح ذلك دليلاً لدعاوى المحامين.

*** هل تضع فارقًا – كما فعل ا.م. فورستر – بين شخصيات "مسطحة" وأخرى "كاملة"؟**

همنجواى: إذا وصفت شخصًا ما، بأنه مسطح، كما فى صورة فوتوغرافية، فذلك ما يعدّ فشلًا من وجهة نظرى، أمّا إذا شكلته ممّا تعرف، فهناك ينبغى أن توجد كل الأبعاد.

ما شخصياتك التى تعود إليها دائمًا تحت تأثير خاص؟

همنجواى: يمكن عمل قائمة طويلة جدًا لتلك الشخصيات.

*** إذن، هل تتمتع بالانتهاء من قراءة كتبك بدون أن تشعر بأن هناك تغييرات قد تود إجراءها؟**

همنجواى: إننى أقرأها أحيانًا كى أشجع نفسى، حين يكون من الصعب على أن أكتب، ولأتذكر كم كانت كلها صعبة وكيف كانت أحيانًا مستحيلة على نحو وثيق.

كيف تضع أسماء شخصياتك؟

همنجواى: بأفضل ما أستطيع.

هل تأتى إليك العناوين أثناء عملية إبداع القصة؟

همنجواى: لا. إننى أضع قائمة من عناوين *بعد* أن أنتهى من القصة أو الكتاب، قد تصل أحيانا إلى مئات، ثم أبدأ الحذف منها، وأحيانًا أحذفها جميعًا.

وهل فعلت هذا حتى مع قصة تستمد عنوانها من النص، مثل قصة "تلال مثل فيلة بيضاء"؟

همنجواى: نعم. يأتى العنوان لاحقًا، لقد قابلت فتاة فى "برينير"، حيث ذهبت لأتناول المحار قبل الغداء، وعرفت أنه كان لديها عملية إجهاض، انتهيت وتحدثنا، ليس عن ذلك فقط، لكن خلال طريق العودة إلى البيت فكرت فى القصة، تركت الغداء، وقضيت فترة ما بعد الظهيرة تلك فى الكتابة.

وهكذا، عندما لا تكتب، تظلّ مراقبًا بشكل ثابت، بحثًا عن شىء قد يكون مفيدًا؟

همنجواى: بالتأكيد، إذا توقف الكاتب عن الملاحظة، يكون قد انتهى، لكن لا ينبغى أن يراقب بوعى، ولا أن يفكر كيف ستكون مفيدة، ربما يكون ذلك صحيحًا فى البداية، لكن فيما بعد، فإن كل شىء يراه يذهب إلى احتياطى عظيم من أشياء يعرفها أو رآها، إذا كان هناك أى استخدام لها سيعرف به، وأنا أحاول دائمًا أن أكتب وفق مبدأ جبل الجليد، يوجد هناك سبعة أثمان منه تحت الماء مقابل كل جزء يظهر، أى شىء تعرفه يمكن أن يحذف، يقوِّى ذلك جبل جليدك فقط، إنه ذلك الجزء الذى لا يظهر، إذا حذف الكاتب شيئًا، لأنه لا يعرفه، فستكون هناك فجوة فى القصة.

كان يمكن لقصة **"العجوز والبحر"** أن يربو طولها على ألف صفحة، وتكون

فيها كل شخصية فى القرية، وكل العمليات التى تبين كيف يقيمون أودهم، أين ولدوا، كيف تعلموا، وسبل إنتاج أطفالهم..إلخ، لقد تمّ ذلك بامتياز بواسطة كتاب آخرين، أنت محكوم فى الكتابة بما تمّ فعلًا على نحو مرضٍ، لذلك حاولت أن أتعلَّم أن أفعل شيئًا آخر، لقد حاولت أولًا أن أحذف كل ما ليس ضروريًا، كى يواكب تقديم تجربة القارئ، لدرجة أنه أو أنها بعد قراءتها تصبح تلك التجربة جزءًا من خبرته أو خبرتها، ويبدو أن ذلك قد حدث فعلاً، وعلى الرغم من أن فعل ذلك يعتبر شديد الصعوبة، فقد عملت عليه بشدة.

على أى حال، وحتى أنتقل من كيفية إتمام الأمر، فقد كنت محظوظًا بشكل لا يصدق فى هذه المرة، وكى أواكب تقديم التجربة بشكل كامل، وأن تكون واحدة لم يسبق لأحد أن واكبها، كان الحظ يكمن فى أنه كان لدى عجوز طيب وولد طيب، وهناك كتاب نسوا أنه مازالت هناك مثل هذه الأشياء، ثم كان المحيط يستحق الكتابة عنه تمامًا مثل الرجل، وهكذا كنت محظوظًا هناك، كنت قد رأيت الطموح المتهور لسمكة مار لين وعرفت ذلك. وهكذا تخليت عنها، كما رأيت قطيعًا مائيًا (أو أخدودًا طويلاً)، من أكثر من حوت من حيتان العنبر فى ذلك الامتداد المائى، وطعنت ذات مرة واحدًا يقترب طوله من ستين قدمًا بالحربون، وفقدته، وهكذا تركت كل ذلك بعيدًا، لقد أهملت كل القصص التى أعرفها عن قرية الصيادين، لكن تلك المعلومات هى التى تصنع الجزء الذى تحت الماء من جبل الجليد.

تحدث آرشيبالد ماكليش عن نموذج مواكبة تقديم تجربة إلى قارئ، فقال بأنك قد طورته خلال عملك فى تغطية مباريات البيزبول فى أيام عملك فى جريدة "كنساس سيتى ستار". كان الأمر ببساطة أن تلك التجربة قد تم توصيلها بتفاصيل صغيرة، محفوظة بشكل حميم، فكان لها تأثير الإشارة إلى الكل بواسطة صنع قارئ مدرك لما تم الاعتناء به فقط بشكل غير واعٍ؟

همنجواى: تعتبر تلك الحكاية مشكوكًا فى صحتها، فلم أكتب أبدًا عن البيبزبول

لجريدة "ستار". ما حاول "آرشى" أن يتذكره كان كيف حاولت أن أتعلم فى "شيكاغو" حوالى عام 1920، وكنت أبحث عن الأشياء غير الملاحظة التى تثير العواطف، مثل الطريقة التى يقذف بها اللاعب قفازه إلى الخارج بدون أن ينظر أين سقط، صرير الراتينج على قماش الأرضية تحت حذاء نعل ألعاب رياضية مسطح لملاكم، اللون الرمادى لجلد جاك بلاكبيرن لحظة خروجه من مزج الألوان، وأشياء أخرى لاحظتها كرسام مسودات، لقد رأيت لون بلاكبيرن الغريب وقطعات موسى الحلاقة القديم، والطريقة التى ينسج بها إنسان قبل أن تعرف تاريخه، تلك كانت الأشياء التى تحركك قبل أن تعرف القصة.

هل وصفت أبدًا موقفًا من أى نوع لم تكن لديك عنه معرفة شخصية؟

همنجواى: ذلك سؤال غريب، هل تعنى بالمعرفة الشخصية معرفة جسدية؟ فى تلك الحالة ستكون الإجابة إيجابية، إذا كان الكاتب جيِّدًا، فانه لا يصف، إنه يبتكر وينتج معرفة شخصية وغير شخصية، وأحيانًا يبدو أن لديه معرفة غير مفسرة قد تأتى من عنصرية منسية أو خبرة عائلية، من يعلم الحمام المنزلى أن يطير كما يفعل؟من أين يستمد ثور القتال جسارته؟أو من أين يستمد كلب الصيد أنفه؟ يعتبر هذا تطويرًا أو تركيزًا على تلك المادة التى تكلمنا حولها فى مدريد فى تلك المرة، حين كانت رأسى لايمكن الوثوق بها.

كيف يجب أن تنفصل عن تجربة قبل أن تكتب عنها وفق شروط خيالية؟ وللمثال، كان الهواء الإفريقى الذى حطمك متورطًا فى ذلك؟

همنجواى: يعتمد الأمر على التجربة، التى تراها جزءًا منك بانفصال كامل منذ البداية، ويكون جزءًا آخر متورطًا، أعتقد أنه ليست هناك قاعدة حول مدى الزمن الذى يجب أن ينقضى حتى تكتب عنها، قد يعتمد الأمر على مدى انضباط الفرد وعلى قواه أو قواها القابلة للشفاء، يعتبر أمرًا قيِّمًا بالتأكيد للكاتب المتدرب أن

يتحطم فى طائرة ويحترق، لأنه يتعلم عدة أشياء مهمة بسرعة شديدة، وإذا كانت لها فائدة فذلك أمر مرهون بالبقاء، يعتبر البقاء، بشرف، ذلك الزى العتيق، كلمة شديدة الأهمية، صعبًا تمامًا دائمًا وكلىّ الأهمية للكاتب، يعتبر هؤلاء الذين لا يدومون محبوبين دائمًا أكثر، ما دام لا يتحتم على أحد أن يراهم فى قتالاتهم الطويلة الغبية، غير اللينة، التى لا غالب فيها ولا مغلوب، لأنهم صُنِعُوا كى يفعلوا شيئًا يؤمنون بأنه يجب أن يؤدى قبل أن يموتوا. يعتبر المفضلون هم أولئك الذين يموتون أو يتحررون مبكرًا بسهولة وبسبب جيِّد جدًّا، لأنهم قابلون للفهم وإنسانيون، يعتبر الفشل والجبن المتخفيان جيِّدًا أكثر إنسانية ومحبوبين أكثر.

هل يمكن أن أسألك إلى أى مدى تعتقد أن الكاتب ينبغى أن يهتم بنفسه؟ بمشاكل زمانه الاجتماعية والسياسية؟

همنجواى: لكل فرد وعيه الخاص، ولا ينبغى أن تكون هناك قواعد حول كيفية عمل الوعى، كل ما يجب أن تكون متأكدًا منه لكاتب ذى عقل سياسى، هو أنه إذا كان عمله يجب أن يستمر فيجب أن تبعد عنه الجانب السياسى حين تقرأه، كثير ممن يعتبرون كتابًا سياسيين متطوعين غالبًا ما غيروا سياساتهم، يعتبر هذا مثيرًا بالنسبة لهم، وإلى مراجعاتهم السياسية الأدبية. إنهم يعيدون حتى كتابة وجهات نظرهم أحيانًا.. وعلى عجل، ربما يمكن أن تحترم كشكل للسعى وراء السعادة.

هل التأثير السياسى "لإزرا باوند" على كاسبر المؤمن بالتفرقة العنصرية، له أى تأثير على اعتقادك بأن الشاعر ينبغى أن يكون متحررًا من ملجأ سانت اليزابيث الخيرى؟

همنجواى: لا، ليس على الإطلاق. أعتقد أن إزرا(*) ينبغى أن يتحرر، وأن يسمح

(*) فى عام 1958 برأت المحكمة الفيدرالية فى واشنطون د.س. كل التهم ضد باوند، مفسحة الطريق من أجل التخلى عن سانت إليزابيث – هامش المحاور

له أن يكتب شعرًا فى إيطاليا، على أن يتعهد بأن يمتنع عن أى سياسات، وسأكون سعيدًا أن أرى كاسبر مسجونًا سريعًا بقدر الإمكان، لا يعتبر الشعراء العظماء بالضرورة مرشدين، ولا رؤساء كشافة، وليست لهم تأثيرات سارة على الشباب، كى أسمى بعض الأسماء: فيرلين، رامبو، شيللى، بيرون، بودلير، بروست، وجيد، لكن لا ينبغى أن نمنع من أن يقلدوا فى تفكيرهم، سلوكياتهم، أو أخلاقياتهم، بواسطة كتاب محليين مثل كاسبر، إننى متأكد من أن ذلك سيأخذ هامشًا من هذه الفقرة خلال عشر سنوات، كى يشرح من كان كاسبر.

هل يمكن أن تقول، فى أى وقت، إن هناك أى زعم تعليمى فى عملك؟

همنجواى: لقد أسيء استخدام كلمة تعليمى وأفسدت، يعتبر كتاب **"موت فيما بعد ظهيرة"** كتابًا مثقِّفا.

لقد قيل إن الكاتب يتعامل فقط مع فكرة واحدة أو فكرتين على امتداد كل عمله، هل تعتبر أن عملك يعكس فكرة واحدة أو فكرتين؟

همنجواى :من قال ذلك؟ يبدو ذلك شديد التبسيط. من المحتمل أن من قال ذلك لديه فكرة واحدة أو اثنتان.

حسنًا، ربما قد يكون من الأفضل أن نضعها بهذا الشكل: قال جراهام جرين إن سيادة عاطفة تمنح رفًا من روايات وحدة نظام، وقد قلت أنت نفسك، إننى أعتقد أن الكتابة العظيمة تنتج من حسّ بالظلم، هل تعتبر أن حكم الروائى بهذا الأسلوب أمرًا مهمًا – أى ببعض من حسّ مجبر؟

همنجواى: يمتلك السيد جرين تسهيلًا للإدلاء ببيانات، أنا لا أمتلكها، قد يكون مستحيلاً بالنسبة لى أن أضع تعميمات حول رفّ روايات، أو حفنة من طيور الشقب أو قطيع أوز، ورغم ذلك سأحاول التعميم، قد يكون الكاتب بدون حس من عدالة أو ظلم أفضل، وهو بعيد عن تحرير كتاب أطفال مدرسى استثنائى

سنوى من كتابة روايات، تعميم آخر: أنت ترى، أنها ليست صعبة جدًّا حين تكون واضحة على نحو كاف، يعتبر الكاتب الجيِّد مولودًا بموهبة أكثر من أساسية، وهى ضد الصدمات، وكاشف خطير، وهى رادار الكاتب، وكل الكتاب العظماء يمتلكونها.

أخيرًا سؤال جوهرى: ككاتب خلاق كيف ترى وظيفة فنك؟ لماذا تصوير الحقيقة بدلاً من الحقيقة نفسها؟

همنجواى: لماذا تربك نفسك بذلك؟ من بين الأشياء التى حدثت ومن الأشياء كما توجد، ومن بين كل الأشياء التى تعرفها، وكل تلك التى لا تعرفها، تصنع شيئًا عبر ابتكارك، لا يعتبر تصويرًا بل شيئًا جديدًا كلية، أصدق من أى شىء صادق وحى، وتجعله حيًّا، وإذا جعلته جيِّدًا بشكلٍ كافٍ، نلت الخلود. ذلك هو السبب فى أنك تكتب، وليس من أجل أى سبب آخر تعرفه، لكن ماذا عن كل تلك الأسباب التى لا يعرفها أحد؟

نشر هذا الحوار فى مجلة "باريس ريفيو" عدد رقم 18 – ربيع 1958.



كوميديا الشرط الإنسانى



حوار مع الكاتب النيجيرى

وول سونيكا

(جائزة نوبل فى الآداب عام 1986)

أجرى الحوار: هارى كريسلر

مرحبًا بحوارنا مع التاريخ، ضيفنا هو وول سونيكا، الحاصل على جائزة نوبل فى الآداب، وهو شخص منتج بشكل غير عادى، فله إنتاج ثرى، يتضمن :مسرحيات وروايات وقصائد ومقالات، يجمع الأستاذ سونيكا بين ثقافة قبيلة "يوربا" وثقافة غربية فى نسيج فاتن،مع فهم حاذق لدراما وكوميديا الشرط الإنسانى، ويعتبر سونيكا، كمدافع عن حقوق الإنسان، صوتًا شجاعًا للعدالة والحرية ومكافحة الطغيان، وقد خاطر بحياته مرات ومرات، من أجل توضيح المبادئ الأخلاقية، التى ترفد منظمة حقوق الإنسان، فى كل من وطنه الأصلى نيجيريا وحول العالم.

الخلفية: السنوات الأولى

أستاذ سونيكا، مرحبًا بك فى باركلى.

سونيكا: أشكرك كثيرًا جدًّا

إذا استعدنا حياة وول الصغير من كتابك الرئيسى "آكيه AKE سنوات الطفولة" ما القيم التى عركتها طفلاً، فكانت الأكثر أهمية لسونيكا الناضج؟

سونيكا: يخامرنى شعور أنها قد جاءت من عائلة طويلة من غازلى الكلمة، وأعنى بذلك عائلة ممتدة، بمعنى عائلة كبيرة، كنت محاطًا بها بشكل دائم، كنت أُسْتَدْعَى بواسطة الخالات والأخوال ورفقاء أبى من المثقفين، الذين كان كل منهم من نوع معيّن يختلف عن الآخر، كانوا يحكون حوادث عرضية تدور حول أنفسهم ومعاركهم ونزاعاتهم، لقد نموت فى جوّ كانت فيه الكلمات جزءًا مكمّلاً من الثقافة.

وكيف كانت مشاركة أمك؟

سونيكا: كان لها دور فعال بشكل لا نزاع فيه، إننى أعتبرها مسيحية متحمسة من نوع أكثر تديّنا، كما أعتقد، كانت ممتلئة بالقصص أيضًا، ولديها قصصها الخاصة التى تحكيها، وهكذا نشأت فى عالم له مثل تلك التقسيمات الرمادية، بين العالم المعاش والعالم الميتافيزيقى، كما نقول.

كان هناك فى الكتاب وداعة نسبية بين عالم أمك هذا والعالم الذى جلبه الاستعمار، عالم رجال الدين والقساوسة ورجال الشريعة ومن إليهم. كان هناك إحساس ملحوظ بالإبحار بين تلك العوالم، ما الذى يؤيد ذلك؟

سونيكا: حسنًا، ذلك هو ما وجدناه، خذ للمثال: الشريعة، أين كان يعيش الأسقف المسيحى، الذى يشرف على القساوسة وبيت الكاهن؟ كان يعيش فى ذلك البيت الأبيض الجميل، المثير جدًّا للعاطفة، الذى كانت خلفيته، تطلّ على التلال الصخرية وبعض الغابات، التى يفترض أن تكون مسكونة بسكان من الغابات، وكان ذلك هو الشىء الطبيعى ؛كى يمكن للغابة أن تقابل مدينة مسيحية، وأعتقد أنه كانت هناك حكايات، كان على القس نفسه أن يوازن بينها، كما نقول، فكان ذلك هو المعادل، الذى كان على القس أن يستحضر فيه قواه المسيحية، حتى يتغلب على عقبة الوجود بينهم، وكانت تلك ظاهرة طبيعية جدًّا فى طفولتى.

ماذا كان إسهام ثقافة قبيلة "اليوربا" من أسلافك؟

سونيكا: حسنًا، كنت محاطًا تمامًا ومغمورًا بعناصر ثقافة "اليوربا"، لدرجة أن المسيحيين أنفسهم فهموا أنهم يجب أن ينطووا تحت شروط ما أسموها ثقافات "وثنية Pagan"، وللمثال، فقد وجد أحد أعمامى الكبار أن أفضل ما يفعلون ؛كى يتغلبوا على أولئك المشايعين، هو أن يضعوا غنائيات مسيحية بلهجات **"البيجان"** الوثنية التقليدية، وهكذا، فإن أسلوب الاستغراب لم يكن ثقيلاً فقط ولا بعيدًا فقط، بل كانت هناك دائمًا ـ بالإضافة إلى ذلك ـ ملابس الأسلاف الاستعراضية فى شوارع آبوكينا، التى تقع فى مواجهة الكنيسة. وقد استفسرت عن أهميتها،وماذا تعنى؟ وما جدواها؟ كنت مستثارًا جدًّا، وإذا أعدت التذكّر من كتاب "آكيه"، أجد أننى قد كبرت، وأنا أواجه بشكل مركب الملابس التنكرية والأقنعة نفسها ؛كى أتعرف على هويتها وسط شخصيات القديسين من زجاج نافذة الكنيسة المشرب بلون ما. وهكذا، كان هناك انصهار دائم بين الصور، ولم أجد أبدًا تعارضًا بينها.

يعتبر الكتاب مذكرات طفل كتبها شخص ناضج. لكننى كنت مأخوذًا بكيفية أن يعمل ذهن الطفل بتلك المقدرة على التوحّد، وللمثال، حين ذكرت القداس، صدمنى وصفك للمنزل الاستعمارى، الذى سرعان ما توحّد مع رجال الدين،الذين كانوا فى القداس، وما شابه ذلك من أشياء. هل استمرّ الطفل جزءًا مهمًا من قدرتك الإبداعية حتى الآن؟

سونيكا: آمل وأتوقع ذلك، إنه نوع من التوحّد اللحظى بين الأفكار، حتى لو كان ذلك التوحّد قد عبّر عنه بصوت الكلمات، لأن ذلك تيسير، أعتقد أن كل الكتّاب والشعراء قد وجب عليهم أن يحافظوا عليه إلى مدى معين، وقد ساعد أيضًا أن يكون للقانون الكنسى مثل هذا التأثير، وقد يسّر ذلك الأمور.

لقد فهم القارئ ذلك تمامًا نتيجة لوصفك، حيث يمتلئ الكتاب بموكب كبير من الشخصيات الغنية، وإننى كمعارض أودّ أن أسألك عن ذلك. لكن على أية حال، هل برز فرد معين كمعلِّم خاص، يعتبر الأكثر أهمية بالنسبة لك كطفل؟

سونيكا: لست متأكدًا تمامًا، ولا أظن ذلك، لكن إذا كان هناك أى شخص، فقد يكون مدرسى المبكر، السيد **لاجيرجى**، وهو ليس معلمًا خاصًا بذلك المعنى، كنموذج لتصوير متبادل بين حياة وتعليم ومتعة وكفاح ونقاش، كان ذلك هو المدرس، الذى اعتدت أن أمكث عنده، بطبيعة الحال، إذا لم أرد أن أذهب إلى المنزل، وقد آمن مبكرًا جدًّا بى، وشجعنى، وقد ذهبت إلى فصله الدراسى أولاً، حين أجبرت نفسى على الذهاب إلى المدرسة، وتمتعت فى منزله بوجبة شعبية، هى "بالميديان **palmedian**"، وهكذا توحّدت معه بكتب وبوجبة "بالميديان"، وبالخضراوات، والتعليم بشكل عام، وبالمناظرة أيضًا؛ لأنه اعتاد أن يأتى ويناظر، حين كان يجرى مناقشاته مع أبى، وهكذا، يمكنك القول بأنه إذا كان هناك شخص يعتبر معلمًا، فقد كان ذلك الشخص بمثابة خيط يصل بين مختلف عناصر الحياة، التى تصنع الإنسان فى النهاية.

إننى أبتسم؛لأننى تذكرت ما أوردته فى الكتاب عندما بدأت الدراسة، حين قررت ذات يوم وبشكل واقعى أن تذهب إلى المدرسة، فتتبعت أختك،وحضرت فصولها الدراسية؟

سونيكا: هذا صحيح.

ما أكثر الكتب، التى أثرت عليك وأنت طفل؟

سونيكا: لا أدرى، يمكننى فقط أن أحدثك عما قرأت من كتب، وقد قرأتها ببساطة ؛لأنها كانت هناك، أتذكر أن أبى كانت لديه مجموعة من أعمال ديكنز. أتذكر تشارلز ديكنز جيِّدا، كما كان لديه بعض من مختارات من الشعر، كان يقرأ شعراء مثل تنيسون، أتذكر بعضًا من أشعار براوننج، أظن أننى أتذكرها، وكانت صعبة جدًّا فى ذلك العمر، لكننى قرأت فقط ما كان هناك، لذلك يصبح من الصعب جدًّا أن أتحدث عمَّا أثر على.

سؤال آخر يأتى إلى ذهنى حول تأثير التاريخ عليك، وأنت طفل. كان الفصل الأخير من الكتاب حول منظمة لمجموعة من النساء أصبحت جزءا مهمًا من عملية مواجهة الاستعمار، هل يمكن أن تعقب حول تأثير تلك التجربة الشخصية عليك؟

سونيكا: أعتقد أنه عند استعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها، يظهر لها تأثير غريب فورًا، قد يكون متوقعًا، لكنه يختلط مع اهتمام آخر لدرجة أن شيئًا قديمًا كان يحلّ محله. برغم أنه لم يكن يحدث كل يوم، حدث مثل حركة النساء تلك، التى تنتقل من ركن من المدينة إلى آخر، كما لم يكن يحدث كل يوم فيضان عارم من النساء لمشاريع أبوكيتا لمدرسة النحو، كما لم يكن يحدث كل يوم أن تؤلف النساء فعلاً أغنيات يسخرن فيها من حاكم قوى، مثل آليك لايوكيتا، بل وحتى لم يكن هناك اعتياد عليها ؛لأنها كانت تحدث مع عمتى، مع أمى، مع جمهور النساء، ومع عمى هائل الحجم، الذى عاملنى أيضًا كصديق، كان كل ذلك جوًّا محليًا، وفى الوقت نفسه، كان ذلك هو الزمن الذى تجرى فيه تلك الأمور، وربما كان ذلك الحسّ من

الاتساق، مع ذلك الخليط من المعتاد والأثرى، قد ظلّ معى بقدر اهتمامى بصناعة التاريخ. كان ذلك نوعًا من الاهتمام بأن التاريخ غالبًا ما يصنع من أكثر الأحداث الدنيوية، التى تمضى باتساق تاريخى هائل.

كانت هناك فى الكتاب شخصية مهمة، تلك التى تثور، وهى لبائع كتب لعب دورًا معك، هل كان ذلك عنصرًا مهمًا فى انجذابك نحو الكتابة، كنافذة فتحها من أجلك؟

سونيكا: كان بائع كتب، لكنه لم يكن ما يمكن أن أدعوه واحدًا من معلمى النخبة الخاصين، أعنى أننى اعتدت أن استمتع بالمناظرات والمجادلات، التى كان يشارك فيها مع أبى فى تلك الفترة، لكننى كنت أفكر فيه فى الحقيقة، كجزء من الأسرة، كأم ثانية لى، كما كانت هناك ظاهرة ابنته الغريبة، طفلة ضوء الغسق، وأعتقد أن ذلك العنصر، ذلك النوع من إسهام تلك العائلة، كان الأكثر أهمية فى تشكيل إحساسى بالميتافيزيقا، ذلك العالم الغريب للحياة، والذى لم يولد بعد، والعالم السلفى، كان ذلك تأثيرًا كونيًا لقبيلة اليوربا.

الكتابة

متى عرفت أو قررت أن تكون كاتبًا؟

سونيكا: أوه، لا أظن أننى قررت أبدًا أى شىء من ذلك النوع، أعتقد أن الأمر كبر وكبر حتى أيقنت أنه ربما يكون ذلك ما أردت أن أفعله، أكثر من أى شىء آخر، لا أظن أبدًا، أننى أخذت قرارًا حاسمًا حول ذلك الأمر.

كيف تكتب؟ هل يعتبر الأمر كفاحًا طويلًا مع الناتج حتى يبزغ؟

سونيكا: يمكننى أن أخبرك بشيء واحد، هو أننى لست كاتبًا منظمًا، إننى لست واحدًا من أولئك الكتاب، الذين عرفت عنهم أنهم ينهضون فى الصباح، ويضعون قطعة من الورق فى آلاتهم الكاتبة، ويبدأون الكتابة، ذلك ما لم أفهمه أبدًا، يمكننى

أن أكتب أياما بكاملها، دون انتظار أن أفعل أى شىء آخر، وفى أوقات أخرى أتصور فكرة وأطوّرها ذهنيًا، وأنا أعتبر أن عملية تصوّر فكرة مهمة تمامًا، مثل أن تجلس فعلاً، وتضع كلمات على الورق.

ما القدرات التى تعتبر شروطًا أساسية، ومن وجهة نظرك، من أجل أن تكون كاتبًا؟

سونيكا: السماح لنفس الفرد أن تتشبع بظاهرة، بتجربة، بكلمات أخرى، هى القدرة على إخضاع ذات الفرد، واهتمام الفرد الشخصى الخاص للظاهرة من حوله، ويمكننى أن أقول إن هذا يعتبر أهم الشروط الأساسية والعميقة.

قبل أن نتحدث عن المسرح، أريد أن أسألك عن مختلف التحديات، التى تنتج تلك الأشكال الأدبية المختلفة، التى عملت عليها؟ أم هل يستوى الأمر، فأنت شاعر وكاتب مسرح وروائى، وكاتب مقال؟

سونيكا: حسنًا، أقول قبل كل شىء، إننى أحيا بشكل أفضل فى المسرح، وهو ما يتحقق بشكل طبيعى، حين أدخل مسرحًا خاليًا، ودون أن أفعل أى شىء، هناك شىء حول المسرح يجعل أطراف أصابعى تشعر بوخز خفيف، ربّما كان ذلك بسبب أننى جئت من مجتمع غنى بالتقاليد المسرحية، وأننى شاهدت منذ طفولتى الأشكال التقليدية للمسرح، حتى أصبحت بالنسبة لى وسائل منطقية للتعبير عن بعضٍ من أعمق مشاعرى، إذا شئت، كما عشت تجارب ملموسة لبيئتى.

لكن هناك تجارب معينة، مختصرة، ومنمنمة فى صورتها، وهو ما يجعل القصيدة، الحالة المنطقية للتعبير عنها، وبطبيعة الحال، يتطلب المقال جدلاً معينًا، وقد جاءت الرواية، بالنسبة لى، مصادفة، فأنا لا أعتبر نفسى روائيًا. وإذا تذكرت روايتى الأولى "المفسرون" أجد أنها قد نتجت عن حالة إحباط، لكن حين أكتب مسرحية، فإننى استمتع بصحبة ذهنية، وأفكر فى تلك الصحبة، التى أكتب من أجلها، أتذكر أننى حين كنت أكتب "المفسرون"، كنت محرومًا من الصحبة فى ذلك الوقت، وكنت

محتاجا إلى أن أسجلها، دائما ما أعتبر "المفسرون" حدثا، فأنا لا أعتبر نفسى روائيًا حقيقة، لقد نتجت بالمصادفة بشكل تام.

مســـرح

قلت إن "المسرح أكثر من مجرد نص، المسرح هو الشكل الفنى الأكثر ثورية"، ماذا عنيت بذلك؟

سونيكا: إنه أمر بسيط، لأن المسرح ميّال جدًّا للانتقال الذاتى، إنه يتغيّر طوال الوقت، ويستجيب للجو، وهناك نوع من الديناميكية حول المسرح، وهذا النوع الديناميكى يعبّر عن نفسه، أولًا وقبل كل شىء، من خلال علاقة مع البيئة التى يقام فيها، ومن ثم مع المشاهدين وطبيعة المشاهدين، ونوع المشاهدين، إنه ذلك الحيّز، حيّز التفاعل المشترك بين النظارة وخشبة المسرح، ولذلك ليس هناك حفلتا مسرح متماثلتين، ويمكن للمسرح أن يستجيب فوريًا، وهو ما أسميه "المسرح المشاركGherrilla "، الذى يمكن أن يستجيب بشكل فورى، يسميه بعض الناس مسرحًا حيًا، يسميه آخرون مسرحًا صحفيًا، لكن مهما كان أمره، حتى لو كان مسرح شارع، يمكنه أن يستجيب فورًا لكل الأحداث والتغيّر فى نمطها، إنه يستجيب للديناميكية فى أى موقف.

إنه تجاذب بين مقدمى المسرحية على خشبة المسرح، وبين النظارة الذين يشاهدون، حيث يكون هناك أمل أن يحدث نوع ما من التفاعل؟

سونيكا: تلك أرض غامضة ترفد بانتظام بواسطة خطوط قوة من كلا الجانبين، وأعتقد أن ذلك هو ما يخلق فعلاً سحر المسرح.

بالنسبة إليك، ودعنى أستشهد بكلماتك، حين قلت "إن المسرح هو الشكل الأكثر اجتماعية من بين أشكال الفن" ماذا عنيت بذلك؟

سونيكا: حسنًا، دعنا نأخذ للمثال لوحة تشكيلية، أنت تذهب إلى معرض فنى،

وتستجيب للأعمال الفنية التى فى المعرض، وهو أمر متوازن. نعم، يمكنك أن تناقش اللوحة مع المشاهد القريب، أو قد تناقشها فيها بعد. وهذا أمر طبيعى تمامًا، لأنه يوجد فى ذلك التصرّف جذب اجتماعى لهذا الاتصال الفردى بين اللوحة والفرد، يحدث الأمر نفسه مع كونشرتو موسيقى، فهناك نوع من الاستيعاب لكل فرد بمستويات مختلفة من الانفعال فى الاستجابة للكونشرتو الموسيقى.

لكن المسرح يمتلك، وبسبب من طبيعته، لكل من النص والصور والمؤثرات والوسائط المركبة، قاعدة أوسع فى التواصل مع النظارة، وهذا هو السبب فى أننى أعتبره الأكثر اجتماعية بين مختلف أشكال الفن.

قلت، مبكرًا اليوم، فى حديث مع الطلبة فى حرم الجامعة، إنك آمنت أن مركز ترابط أى تجمع هو المكان، حيث يمكن أن يكون للمسرح أعظم تأثير اجتماعى؟

سونيكا: نعم، ليس هناك أى شك حول ذلك، لقد ميّزت بين المسرح من أجل الاجتماع والاسترخاء، أو حتى التساؤل حول تجربة، أو من أجل الانفعال، وهو نوع من المسرح مصنوع جيِّدا فى برودواى، ووست إند، كعمل كامل، بنجوم أو حتى بومضات عبقرية، وهو حقيقة تجربة فريدة. لقد ميّزت ذلك المسرح عن نوعٍ ثانٍ من المسرح، الذى ينشأ من مجتمع ويعود إليه، محتّلا مكانًا فيه، وهناك أشكال عديدة من ذلك النوع، هناك مسرح يشجع جانبًا من المجتمع، كى يخرج أفكاره، التى تمت بمشاركة منفصلة أو بواسطة قطب فى علاقة مع ذلك المجتمع، هناك مسرح آخر، هو ما أطلق عليه "المسرح المشارك"، حيث تدرس مجموعة موقفًا من المجتمع وتستجيب له، إنهم أولئك الذين يخرجون تلك المشكلات مسرحيًا، ومن الواضح أنهم يمتلكون قدرة توصيلية، هل نقول أعظم من المسرح فى برودواى.

كنت فى جامايكا منذ فترة وجيزة، حيث عملت بداخل مدينة للصبية، حول الموضوعات نفسها التى نتحدث عنها؟

سونيكا: نعم، إنها واحدة من أسعد التجارب التى عشتها، منذ أن ذهبت إلى المنفى، وكانت عملية خلَّاقة جدًّا، فصل إيجابى خلَّاق، امتدحته بشكل كبير، وكانت له تشعبات لم أكن أتوقعها، لقد أخرجت مسرحية **"بهجة منطقة الولد"** فى **كنجستون بجامايكا**، وهى فرصة اقتنصتها، لأننى كنت أعرف كنجستون بشكل كبير، لقد درَّست هناك فى الجامعة دوريًا كأستاذ زائر، ولم أكن، مع ذلك، مهتمًا حقيقة بمدى عمق وجود متماثلات هناك بين، هل نقول، الشباب المحروم فى لاجوس، والشباب المحروم داخل مدينة كنجستون، وهى من الأشياء، التى فعلتها بشكل مماثل، كما سبق أن اعتدت أن أفعلها فى نيجيريا.

جمعت الصبية، كما تقضى بذلك قواعد مؤسسة مسرح أوريزون، التى أدرتها لعدد من السنوات فى نيجيريا، جمعت فقط أولئك الصبية غير المتدربين، الفقراء كلية، واستخرجت منهم مواهبهم الخفية، وحولتهم إلى شركتى المسرحية. فعلت شيئًا مماثلًا فى كنجستون، أحضرنا أولئك الصبية، وراجعنا معهم، واندمجنا لإنتاج مسرحية "بهجة منطقة الولد"، موسعين من أدوارهم. لكن بالإضافة إلى ذلك، أعدوا هم، عندئذ، أنفسهم فى مجموعة أطلقوا عليها "جماعة منطقة الولد" أو "شركة منطقة الولد"، وبدأوا يحضرون تجربتهم الخاصة حول تجمعات الأقليات، ومصاعبها، كانت لديهم فعلًا حياة رهيبة، وبدأنا نكتب اسكتشات صغيرة عنها، حيث كانوا يعملون تحت رعايتى بطاقم صغير، "الشركة وشركاؤها"، كما كانت تسمى، وهى مدارة تحت رئاسة شيلا جراهام، وتدريجيًا، وضعوا برنامجهم المسرحى الخاص، اسكتشات وأغانى تصور حياتهم وآمالهم وطموحاتهم وتجاربهم، كان عنوانها "صلات حدودية"، وهم الآن جماعة تعتمد على نفسها، وتعرض فى كل مكان ويصدرون مجلتهم الخاصة الصغيرة، التى تتكون من أربع صفحات، وتسمى "أخبار منطقة الولد"، تتضمن مواد كاريكاتيرية، وما إلى ذلك. وإننى أتطلع إلى أن أعود ذات يوم، كى أرتاح هناك فقط بينهم مرة أخرى، ولأرى كيف تطوروا، وحتى أتحدث معهم.

الحــق والقـــوة

تحدثنا عن الحق والمجتمع والإمكانات التوصيلية للمسرح. ماذا عن العلاقة بين الحق والقوة؟

سونيكا: حسنًا، أنا أعتبر أن أهم أمر بالنسبة لى، هو أننى أعتبر الحق والقوة متنافرين، ويصعب التوفيق بينهما، وفى الحقيقة، أستطيع أن أعرّف أبسط تاريخ للمجتمع الإنسانى، وتقييمه، بأنه صراع بين القوة والحرية، جرى تقديمه على امتداد جبهات أيديولوجية، أو عبر جبهات دينية، وأخيرًا، فإن ما لدينا هو حق أمام قوة. الحق، بالنسبة لى، هو الحرية، وهو غاية ذاتية، أما القوة فهى عنصر حاكم، منظم، ولذلك فان شكلاً معينًا مختارًا من الحق قد يكون خادعًا. وفى الحقيقة، فإن الاستقطاب بين هذين الاثنين، يشكل أمامى محور كفاح البشر، من أجل خلق مجتمع أو تجمع أخلاقى.

كان عملك كناشط سياسى وككاتب مقالات وكمدافع عن حقوق الإنسان، قد أخذ منحى حاسمًا عند مرحلة معينة قبل الحرب البيافرية، التى وضحت جهودك فيها، كى تمنع ذلك الصراع من الحدوث، وأصبحت بسببها سجينًا سياسيًّا فى نيجيريا لمدة سنتين، وقد حكيت تلك القصة فى كتاب لك، بعنوان" مات الرجل"، من أين جاء العنوان؟

سونيكا: جاء العنوان مباشرة من تلغراف أرسل لى، كان هناك رجل مات ضحية الوحشية العسكرية، وكنت مهتمًا بتلك الحالة بشكل خاص كإحدى الحالات التى تحتاج إلى دعم، وتقصى ومجابهة القوة من أجل الكرامة الإنسانية، وكان ذلك الرفيق، الخاص بهذه الحالة، قد عومل بوحشية بواسطة العسكريين، فقد كانت الحكومة – فى ذلك الوقت – عسكرية، وبعد أن أجبرت على المنفى، وبينما كنت أكتب الكتاب، وأبحث عن عنوان له، أرسلت إلى الوطن طالبًا معلومات

حول هذا الشاب، وجاء تلغراف بالعنوان، "مات الرجل"، وقد بدا مناسبًا تمامًا للكتاب الذى كنت أكتبه حول تجارب السجن.

ماذا علمتك تجربة السجن؟

سونيكا: كشفت لى تجربة السجن، عن أن هناك إمكانات عديدة غير محدودة فى حياة البشر، لقد وضعت فى منعزل ضيق لمدة سنة وعشرة شهور، من المدة التى قضيتها فى السجن وجاوزت العامين، كنت واعيًا تمامًا بحقيقة أنهم قد بذلوا مجهودًا من أجل تدمير ذهنى، حين حرمت من الكتب، ومن وسائل الكتابة، كما حرمت من رفقة البشر، ولن تعرف أبدًا مدى حاجتك إلى تلك الأشياء حتى تحرم منها. قد تقول لنفسك حين تكون حرّا، كم هو بائس أن تكون وحيدًا، وقد تحب فترات وحدتك وتسعى إليها، بأن تختلق طرقًا كى تنفرد بنفسك، حتى تستطيع أن تفعل ما تريد بعقلك وبنفسك، ولكن حين تكون محرومًا من رفقة البشر لفترة طويلة، عندئذ تقدّر قيمتها، وفى السجن يكون عليك أن تحيا، وهكذا ابتكرت كل أنواع التدريبات الذهنية، هو ما كان مثيرًا للدهشة، قد تمضى الأمور بشكل مختلف، وأحيانًا بخطورة، ماضيًا فى ذلك النوع من التدريب الذى يمكنه أن يقود خطاك. لكنه أمر غير صحى تمامًا للإنسان، أن يقنع ذهنه (أو ذهنها) كلية دون أى تزويد من مصادر أخرى.

ما الأكثر أهمية بالنسبة لك فى هذا السياق ؛كى تحيا؟ أو هل توجد عدّة إستراتيجيات تستخدمها؟

سونيكا: سأوضح بمثال واحد كونى قادرًا على أن أستمر فى الإبداع بشكل أو بآخر، وكونى قادرًا على أن أغطى مناطق مهملة بمعلومات، كم كرهت مادة الحساب، حين كنت فى المدرسة بحيث لم أكن أنتظر حتى أسقطها من تفكيرى لحظة أن أغادر المدرسة، هكذا كان الأمر، وقد مضيت دون أى عون، سوى الاعتماد على منابعى الخاصة، فى السجن وجدت نفسى أتذكر، أعيد تجميع تلك المعادلات

الحسابية والهندسية والجبر، التى نفرت منها فى المدرسة، والآن أعود إلى التعامل معها، معيدًا ابتكارها، معيدًا اكتشافها، وخالقًا منطقًا لها بتلك الحماسة التى لم أحبّذها إطلاقًا حين كنت فى المدرسة، استمر ذلك فقط خلال فترة السجن، حالما خرجت لم أستطع أن أنظر إلى أى رياضيات، أو أى شىء آخر من ذلك النوع.

هناك لحظة مؤثرة فى الكتاب، عندما وضعت امرأة بطريق الخطأ فى زنزانتك لفترة قصيرة، حين رأتك كحارس أو شخص يدير السجن إلى جانب البشر؟

سونيكا :إلى جانب الشياطين.

إلى جانب الشياطين، أخبرنا، من فضلك، عمّا حدث، لأن هناك لحظة من الاستبصار فى دورها وفى دورك؟

سونيكا: نعم، حدث ذلك قبل أن أوضع رسميًا فى السجن، حين كنت مازلت رهن التحقيق، فى زنزانة الشرطة، وهى غرفة حجز، وألقيت تلك المرأة معى فى الزنزانة، كانت فى البداية متشككة، وربما ظنّت أننى مجرد جاسوس، كما تعرف، وأنا أعتقد أنها لم تكن تتوقع أن تجد أى فرد فى تلك الحجرة، ولم تكن تعرف أننى – أنا نفسى – رهن التحقيق، لقد كانت منطوية ومتشككة جدًا. وفجأة سقطت نظراتها على، رأتنى مغلولًا فى القيود وهكذا، ببطء وللمرة الأولى،اقتربت فعلًا بنفسها كى تتطلع إلىَّ، وتنظر إلى وجهى، وتتعرّف علىَّ، كان ذلك أمرًا مربكًا جدًا، وفجأة انحنت إلى أسفل على قدمى وبدأت تبكى، كان ذلك فعلاً مثيرًا لذكريات حول حكايات المسيح، وتلك المرأة تغسل قدميه بدموعها، لكنها بشكل ما كانت خائفة، ثم أصبحت قوية، وكان على عندئذ أن أواسيها، وأن أعيد الإيمان إليها، كنت قد تقوّيت بالمثل، أصبحت قويًا جدًا من أجلها، ومن أجل أى شخص آخر فى موقفها، وهكذا، أصبحنا معًا، لذلك أعتقد أنها صنعت لى فى ذلك اليوم كثيرًا من الخير، أكثر مما يمكننا أن نتصوّر.

كيف أثرت فيك تجربة السجن ككاتب، فور أن أطلق سراحك؟

سونيكا: إنه أمر شديد الصعوبة. لقد أثَّرت فيَّ بطرق شتى، لقد سبق أن تحدثت عن تلك الحاجة إلى المشاركة الإنسانية، لكن أول ما أتذكره حين خرجت، أننى لم أعد أستطيع أن أحتمل الصحبة كثيرًا بعد عدة أيام فقط من خروجى. كانت الصحبة قد زادت على الحد كثيرًا، ولم أستطع أن أنتظر حتى أستطيع أن أبتعد وأعزل نفسى فى مكان ما، ولحسن الحظ، دعانى صديق لى إلى مزرعة فى قرية صغيرة بجنوب فرنسا، لكننى لم أجد هناك فعلًا أى سلام، أقصد أى سلام خلَّاق، أو إمكانية للخلق، وقد أمضيت فى تلك المزرعة عدة أشهر منفردًا بنفسى، حيث كتبت مسرحية كانت بعنوان "رفيقات يوربيدس"، التى أجيزت بواسطة المسرح الأهلى فى بريطانيا العظمى، وبدأت أكتب ثانية، لكن لم يكن الناتج فوريًا، لأننى لم أستطع أن أعاود الكتابة لبعض الوقت.

ناشط سياسى

تقمصت بعد هذه الفترة دور ناشط سياسى. كان لديك ذلك الدور من قبل، لكنه بدا أكثر وجودًا فى عملك، وفى أغلب ما كتبته حديثًا، وقد سبق أن كتبت منذ عدة عقود "البلاء المفتوح للقارة"، الذى دار حول الطغيان الموجود حاليًا فى نيجيريا، وهو ما يعد ضد جنرال "آباشا"، الذى يستحوذ حاليًا على السلطة. كيف ترى تأثير ما تفعل من أجل فكرة نيجيريا موحدة؟

سونيكا: حسنًا، لقد كنت على وشك أن أجرى تصحيحًا صغيرًا، إننى لم أصبح نشطًا إلى ذلك المدى إلاّ بعد سجنى، بل إنه كان بالأحرى ذلك الموقف فى نيجيريا، هو الذى عجل بنشاطى إلى تلك الدرجة من الكثافة، وهو ما كان ينبغى أن يتصاعد تبعًا لذلك، إذ ليس هناك شىء أحببته، حين خرجت من السجن، أكثر من أكون قادرًا على أن أقول لنفسى، وأنا أثق بأننى فعلًا قلت لنفسى، إذا كان ذلك ما يريده الناس حقًا، تذكر أنه كانت هناك ديكتاتورية عسكرية فى الوقت الذى خرجت فيه،

حيث كانت البلاد لا تزال تحت رئاسة جووان، جنرال جووان، كانت تلك هى المرة الأولى، التى ذهبت فيها إلى منفى اختيارى كى أبعد نفسى عن البيئة التى شعرت، أننى فشلت فى جعلها تفهم مغزى الحرب الأهلية، عدم أخلاقياتها، ومضاعفاتها المستقبلية، بكلمات أخرى، كان لدى كل فرد إحساس بالشعور بالنشاط والحيوية، لقد انتهت الحرب وبقيت الأمة معًا، أصبحت الوحدة حقيقية، لم يعد يوجد المرضى، والأفعال الخارجة عن القياس، والمتضادات، التى أدّت فى المقام الأول إلى الحرب الأهلية. ثم ظهرت طفرة البترول، توقع الناس للقطر أن يفتقر نتيجة الحرب، لكن ما حدث كان العكس، كانت هناك أموال، ورأيت كل المجتمع من حولى، وشعرت أن سؤال الكينونة، لم يعد صوتًا صارخًا فى البرية، بل كان فقط مجرد إحساس بالعزلة، ولم يكن يزعجنى أبدًا أن أصرخ عاليًا فى البرية، لكننى عرفت فقط أن هناك خطأ عميقًا، هو ذلك البرنامج الذى كانت تقوم عليه الأمة، كان قد تآكل وأصبح فى طريقه السريع إلى الانهيار. وهكذا ذهبت إلى منفى اختيارى، لأننى رأيت أنه إذا ما توجب عليك أن تقول أو تكتب شيئًا فى ذلك الوقت، فقد يعتبر آهة من فرد ممرور، جاء من السجن، ولا يريد أن يرى خيرًا، ولا يريد أن يرى ازدهارًا، بل يريد فقط أن يتفوّه بما يسيء إلى العهد، كان مستحيلاً أن يسمح لى بأن أتكلم، وقد آمنت كثيرًا بذلك الاعتقاد "بأنه إذا كان هذا هو الطريق، الذى يريد المجتمع أن يكون عليه، فإننى سأذهب بعيدًا، لأكتب شيئًا وكى أستعيد صحتى"

لكننى لم أغادر وحدى، لقد وجدت حين غادرت أن هناك آخرين شعروا بالشعور نفسه، وكان يمكننا أن نتقابل، يمكن أن يأتوا ونخرج معًا، ويمكن أن نتحدث حول المستقبل، وقد وجدت أن إحباطهم وتشاؤمهم كان كبيرًا جدًّا، مثلما كان حادًا معى، وبطبيعة الحال، حين بدت الحقيقة، كان واضحًا لى أن الديكتاتور ليس لديه أى نيّة للرحيل، لأنه كان فى الحقيقة مشغولاً فى نقل نفسه إلى حياة رئيس

جمهورية، وكان مستعدًا لتبديد المنابع، عندئذ بدأت العودة تدريجيًا من المنفى، بعد أن أصبحنا متورطين فى شئون الأمة، لم يستمر الطلاق لفترة طويلة فعلاً، وحتى أقول الحق ليس أكثر من ستة شهور، ثم راحت الأشياء تمضى، بطبيعة الحال، من سئ إلى أسوأ فى نيجيريا، وهكذا أصبحت متورطًا بشكل شخصى.

هل أنت مندهش من أن القوى العظمى :الولايات المتحدة، والاتحاد الأوروبى، كانوا راغبين فى أن يوائموا أنفسهم مع الحكم الحالى فى نيجيريا، حتى لو كان يعتبر واحدًا من أسوأ الطغاة الذين رأتهم القارة؟

سونيكا: أنا مندهش، وفى نفس الوقت غير مندهش.

أنظر، إنه على الرغم من خطابات الورع، التى كانت على النقيض من الحقيقة، فإن كثيرًا من العالم الصناعى لم يصل بعد إلى قواعد للتعرّف على المظهر الخادع، لما أسميه رجل الأعراض المتزامنة القوى. إذا تذكرت ما حدث خلال الحرب الباردة، حين لعب الشرق ضد الجانب الآخر، ولعبت دول العالم الثالث ككتلة أيديولوجية واحدة ضد الآخرين، من كلا الجانبين، من العالمين الشيوعى والرأسمالى، كان كلاهما شديد الإعجاب برجل الأعراض المتزامنة القوى، كان هناك فرد واحد ينفذ رغبتهم الإمبريالية فى تلك القارة، لم يحب عالم رجال الأعمال أن يكونوا عرضة للمحاسبة، حين تلتقط التليفون، يمكنك أن تتكلم مع موبوتو سيسيكو، وستحصل على عقد يساوى عدة بلايين من الدولارات، دون أى تدقيق، دون أى حسابات، دون المرور عبر لجان تخصيص، وما شابه ذلك، أما بالنسبة للاتحاد السوفييتى والكتلة الشرقية، فقد أحبّا ذلك أيضًا.

ومع ذلك، فإن كل ذلك العالم الذى كان عالمهم، سقط متشظيًا إلى قطع، وبدأوا يتعرفون بالتدريج على حقيقة أنه ليس هناك ما هو أكثر أمانًا من حكومة ديموقراطية، ممثلة للقوى، وقابلة للمحاسبة، لكن سرعان ما غاص ذلك فى جوانب نظرية، ولم يغص وفق شروط عملية، وهكذا ستجد من ناحية، أن حكومة

مثل حكومة الولايات المتحدة أو فرنسا أو بريطانيا، تتحدث عن حكومة ممثلة للقوى، قابلة للمحاسبة، لكنهم فى الحقيقة، من ناحية أخرى، لا زالوا يفضلون أن يغوصوا عميقًا، كى يعقدوا صفقات مع "الرجل القوى"، ويلتمسون الأعذار كى يقولوا، أوكى، إن هذا فقط يحدث لبعض الوقت. إننا نتحرك نحو الديموقراطية، لكن لا تدعونا نتحرك بسرعة شديدة، ربما كان ذلك هو التشخيص الذى سيحققها، وفى الوقت نفسه يصغى مئات الأشخاص، ويستمر التعذيب. إن لديهم تقارير من سفاراتهم وإرسالياتهم، إن لديهم تقارير من بعثات الأمم المتحدة لحقوق الإنسان، والكومنولث والعفو العام العالمى، والاتحاد الأوروبى، إن لديهم كل تلك التقارير، لكن تلك الرغبة لمخاصمة الماضى، لم يتم تشكلها تمامًا بعد، وهكذا يلعبونها على كلا الوجهين.

ما الذى سيجلب الانهيار للطاغية النيجيرى؟

سونيكا: أولاً حركة جماعية من الداخل، لأنها كما تعرف ستعامل أساسًا بوحشية، وهو ما يتطلب إعادة تجميع القوى وتحركها للأمام، كما يحدث الآن بينما نتحدث، لقد أطلق الرصاص على بعض الأشخاص منذ فترة وجيزة فى "بادا"، لكنهم لم يستسلموا، نحن لن نستسلم، لكن بالإضافة إلى ذلك، لابد من الضغط الدولى: عزلة نظام آباشا دبلوماسيًا وثقافيًا، وأن تقطع العلاقات الرياضية، ولكن فوق كل شىء عزلة اقتصادية، وذلك لجعل نظام آباشا يفهم أن لون الجلد لا يصنع فرقًا، لأنه عندما يكون لديك نظام أقلية يقمع أغلبية، كما كان فى جنوب أفريقيا العنصرية، فإن العلاج يجب أن يكون بالحدّ من العنصرية.

ختــــام

دعنى أسألك سؤالين أخيرين من أجل الطلبة، حول دروس حياتك، وأريد أولًا أن أركز الضوء على أمرين: كيف توفق بين عمل الفنان وعمل الناشط؟

سونيكا :ليس هناك فاصل على الإطلاق.

هناك أنواع مختلفة من الفنانين، وهو أمر غالب، لكننى سأكون صريحًا جدًا معك، أتمنى لو كنت نوعًا مختلفًا عما أنا عليه، على الرغم من قيمتهم جميعًا، لقد عارضت دائمًا أية مسئولية خاصة للفنان، ولم أنتم أبدًا إلى تلك المدرسة، بل أشعر كما لو كنت أثور ضد أولئك الذين يصرّون على أن الفنانين يجب أن يكون لهم رسالة معينة، لا: أنا لا أقبل ذلك، لأن ما يجب أن نعرفه هو أن بعض الفنانين يكونون مختلفين عن الآخرين، أعنى بالنسبة للقارئ لا أريد أن أقرأ أدبًا معدًا طوال الوقت، لأن أفق رؤيتى يتسع لقراءة قصائد ديوان، ومشاهدة لوحات، والإنصات إلى بعض الموسيقى، وبعض الأوبرات، التى لا تفعل شيئًا على الإطلاق لاستثارة سريعة للشرط الإنسانى، أو النضال، أو ما شابه ذلك، بل هى تثرينى فقط ككائن بشرى. وهكذا فان الفنانين، الذين كانوا محظوظين بما وهبوا من تكوين ذهنى خاص، لا يجب أن يحاولوا أن يقوموا بأى دعاية عن حياتهم، بل يجب أن يبدعوا فقط، وحتى يمتعونا على الأقل ببعض من رحيقهم الذى يعتبر بالنسبة لى جزءًا مهمًا، من عمل الفنان (الناشط). بالنسبة لى، ليس هناك أى تعارض، لكننى أحيانًا أتمنى لو كنت فنانًا من نوع آخر.

أخيرًا، بم يمكنك أن توصى الطلاب، كى يعدّوا أنفسهم حتى يكونوا كتابًا: كاتب مسرحى، أو شاعر، أو أى شىء آخر؟

سونيكا :حسنًا، يتطلب الأمر بعضًا من سحر، وأنا أعتقد أن أفضل عملية تعلّم أى نوع من السحر، هى أن ينظر فقط إلى أعمال الآخرين. وهذا لا يعنى أنك ستكون متأثرًا بهم، فأنا أعتقد أن هناك نوعًا من عملية تبادل استيعابى، يتشرب فيها فرد ما ببدائل مختلفة دخلت فى صناعة مسرحية أو قصيدة، إلخ، وفى بعض الحالات يكون مطلوبًا سحرًا أكثر، فإذا كنت ستعد مسرحية على خشبة المسرح، فإنك ستعمل مع كائنات بشرية، تتحرك فى حيّز معين مع علاقة مكانية، بما يتطلب

الاستجابة للمنطوقات النصّية لمختلف الشخصيات. لذا سيكون هناك سحر أكثر ارتباطًا بالمسرح، وفى الفنون المسرحية، ودعنا نقل إنه سيوجد حتى فى أشكال معينة من الشعر، إنها تختلف جميعًا عن بعضها البعض، لكن الشىء المهم هو أن تستوعب فقط بقدر ما يمكنك، ثم تنسى كل ما استوعبته، لأنه خلال عملية الاستيعاب تكون قد بدأت فعلا فى إنشاء نمطك الإبداعى الغريزى، وذلك بدون أن تعى، ويكون الدرس التالى هو أن تجلس فقط وتكتب، وهذا كل شيء.

بروفيسور سونيكا، أشكرك كثيرًا لتمضية هذه الساعة معنا، متحدثًا حول حياتك وعملك.

سونيكا: شكرى جزيل، لقد كان سرورًا عظيمًا لى.

وشكرًا لك كثيرًا لمشاركتنا هذه المناقشة مع التاريخ.

* * *

أجرى هذا الحوار فى "معهد الدراسات الدولية " بجامعة بيركلى بالولايات المتحدة الأمريكية، فى يوم 16 إبريل 1998، ضمن سلسلة حوارات ينظمها المعهد تحت عنوان "حوار مع التاريخ".

من الأعمال المترجمة لوول سونيكا إلى اللغة العربية :

مسرحية "الطريق" سلسلة "المسرح العالمى" العدد 177بالكويت.

مسرحية "مجانين واختصاصيون" سلسلة "المسرح العالمى" العدد 217 بالكويت.

مسرحية "الموت وفارس الملك" سلسلة "المسرح العالمى" العدد 218 بالكويت.

كتاب "آكيه :سنوات الطفولة" ترجمة سمير عبد ربه.مكتبة مدبولى بالقاهرة 1991.

مثالية الجمال وواقعية العنف



حوار مع الكاتبة الأمريكية

تونى موريسون

(جائزة نوبل فى الآداب عام 1939)

أجرت الحوار: نيلى مكاى

إن كل الكتب التى كتبتها، تتعلق بشخصيات وُضِعت بشكل مدروس تحت حصار رهيب، كى نرى من أى معدن صُنِعت!



فى الحياة وفى الفن، فإن الإنجازات الواضحة للكاتبة تونى موريسون، تمدّ وتوسّع من موروث قوة وإصرار ومآثر المرأة السوداء فى أمريكا، ونجد فى الحياة نماذج حاضرة أولاً فى جدّتها، التى كانت فى وقت مبكر من القرن العشرين، قد غادرت البيت فى الجنوب، مع سبعة أطفال وثلاثين دولارًا، لأنها خافت من العنف الجنسى الأبيض ضد بناتها الناضجات، وثانيًا هناك أمّها، التى عملت "بمهن مخزية"، كى ترسل نقودًا بانتظام، إلى التى كانت تدرس فى المدرسة الثانوية ثم الجامعة، وكانت بشائرها الفنية مشجعة تمامًا، كان أول شخص أسود ينشر كتابًا، ظهر عام 1773، هو امرأة عبدة – هى فيليس هويتلى – كانت قصائدها تدور حول "موضوعات متفرقة، دينية وأخلاقية". ولكن كان الناتج الوحيد لنسيج قصصى أكثر احتفالية، هو "حقبة هارلم" عام 1920، عملاً لامرأة هى جيسى فاوست، التى نشرت أربع روايات ما بين عام 1924 –1933، وفى عام 1937، أبدعت زووا نيل هيرستون شخصية جينى فى رواية "عيونهم كانت تراقب الله"، التى تحقق من خلال نشرها بطولة الأنثى السوداء المعاصرة فى الأدب الأمريكى.

تهتم تونى موريسون بأعباء وخبرات الماضى، وقد قالت خلال

الحوار "فى كل تاريخ المرأة السوداء، كنّا السفينة والمأوى، كنا نستطيع أن نفعل شيئا واحدا فى المرة الواحدة، أو أربعة أشياء فيها إن اضطررنا إلى ذلك".

ولدت تونى موريسون فى لورين بأوهايو عام 1930، تبزغ جذورها الجنوبية وتنتشر فى خلفية فرعَىْ أمها، فقد سافر والد أمها شمالاً من جرينفيل، بيرمنجهام، آلاباما، عن طريق كنتاكى، عبر رحلة من الفقر والعنصرية، وهناك عمّ لجدّها عمل فى مناجم الفحم، بحثًا عن تعليم أفضل لأطفالهم، وهو ما أمدّهم بحافز دفع بهم إلى أوهايو. كما جاء والد موريسون من جورجيا، وكان العنف العنصرى الذى نشأ فيه فى تلك الولاية قد ولّد لديه انطباعًا دائمًا لرؤيته عن أمريكا بيضاء، وكان أكثر ما ورثّه لابنته هو إحساس قوى بقيمتها الخاصة وفق شروطها الخاصة.

كانت التقاليد السوداء والموسيقى السوداء واللغة السوداء، وكل أساطير وطقوس الثقافة السوداء، هى العناصر الأكثر بروزًا فى حياة تونى موريسون المبكرة، فقد عزف جدّها على الفيولين، وحكى لها والداها قصص الأشباح المهددة المرعبة، وغنّت أمها ومثّلت عددًا من الأعمال، وذلك بحلّ شفرة رموز حلم. كما تجلّت فى كتاب الأحلام الذى حفظته، تحكى تونى موريسون عن عالم طفولة ملىء بالإشارات والرؤى وطرق للمعرفة، يشتمل على أكثر مما فى الواقع الملموس، قرأت خلال مراهقتها الروايات العظيمة: الروسية والفرنسية والإنجليزية، وكانت مبهورة بخصوصيتها النوعية، وراحت تجاهد فى كتابتها، كى تقبض على ثراء الثقافة السوداء عبر خصوصيتها.

نشرت رواية تونى موريسون الأولى "العيون الأكثر زرقة" عام 1970،وهى تتناول تجارب فتاة سوداء شابة، تكافح مثالية الجمال وواقعية العنف من خلال مجتمع أسود، وقد أوضحت موريسون فى روايتها، أنه مع أفضل النوايا، يؤذى الناس بعضهم بعضًا حين يكونون مقيّدين بظروف الفقر، وتدنّى الحالة الاجتماعية. "العنف" تقول موريسون "تشويه لما نريد أن نفعله"، يكون الألم فى هذا الكتاب عاقبة التشويه، الذى يأتى من عدم القدرة على التعبير عن الحب بطريقة إيجابية.

صدرت روايتها الثانية "صولا"، وكانت تيمتها الرئيسية هى الصداقة بين النساء، وهو المعنى الذى تمّت إضاءته حين سقطت الصداقة جانبًا. نساء "بيس"، اللاتى لا تقهر، خصوصًا "إيفا" و"صولا بيس"، الجدة والحفيدة، هما اثنتان من الشخصيات النسائية السوداء الأكثر قوة فى الأدب. وتعتبر صولا نظيرًا لشخصية إسماعيل التوراتية، يدها ضد الجميع، والجميع ضدها، لذلك فهى بطلة لا تنسى وتعتبر استثناء.

فى رواية "أغنية سليمان"(1977)، ينتقل العالم الروائى من عالم المرأة السوداء بظلمه الفريد، إلى رجل شاب أسود خلال رحلة بحثه عن هويته، هو ميلكمان ديد، لكنه يعيش فى عالم تعتبر فيه المرأة مصدرًا رئيسيًا للمعرفة التى يجب أن يكتسبها، وتكون خالته "بيلات ديد"، التى تتمتع بحياة شخصية أطول، هى مرشدته إلى هذا الفهم. وقد فازت رواية "أغنية سليمان" بجائزة قيّمة من جماعة نقاد الكتاب القومى عام 1977.

صدرت رواية "طفل القطران" عام 1981، ويتحرك الحدث فيها

من الكاريبى إلى نيويورك، إلى مدينة صغيرة فى فلوريدا، حيث تظهر على صدر المسرح شخصية نموذجية، لأنثى سوداء خريجة السوربون وناجحة، مع شاب أسود يرفض قيم الطبقة الوسطى الأمريكية، وذلك خلال عمل يتناول العلاقات بين الرجال والنساء تمامًا مثلما تجرى بين السود والبيض، تلك التى تكون ممكنة فى ظروف المجتمع المعاصر.

نشرت تونى موريسون، بعد ذلك، روايات: "محبوبة" (1987)، التى نالت جائزة البوليتزر الأدبية عـام 1988، ثـم "جــاز" (1992)، و"الفــردوس" (1999)

تعتبر تونى موريسون أهم كاتبة سوداء فى القرن العشرين، وهى عضو فى أكاديمية ومعهد الفنون والآداب الأمريكى، وعضـو عامـل فى المجلس القومى للفنون، إضافة إلى مركزها كمدير نشر فى دار راندوم هاوس، فهى تدرّس أيضًا وتلـقى محاضـرات دوليـة عالميـة، كما أنها أم وحيدة لابنين، وقد سألتها "كيف تقومين بكل هذه الأعباء؟"، فأجابت "حسنـًا، أنا أقـوم بعمـل شـيئين فقـط، مـع أن الأمـر يبـدو كعدّة أشياء، فمـن ناحيـة يجـب أن أقـوم بعمـلى مـع الكتـب: فأنا أدرِّس كتبًا، وأكتب كتبًا، وأنشر كتبًا، أو أتحـدث عنهـا، إنّها جميعـًا شـىء واحـد. وهناك ناحية أخرى من عملى، وهى أن أرعى طفلىَّ، وهكذا كما تعلمـين، أستطـيع أن أفعـل شيـئًا واحـدًا فقـط فى الوقت ذاته".

لدى شعور قوى أنه فى الوقت، الذى سيؤرخ فيه للأدب المعاصر، وعند اكتشاف كتابات نسوية سوداء، فسيتضح أن النساء السود قد وجدن أساليب للتعبير عن إبداعهن فى مجتمع فعل كل شىء، كى يكبح ذلك ويكبحهن. وكمثال جيِّد لذلك ما تكبدته "أليس ووكر" مع براعة أمها فى حديقة زهورها، كما تحدثت باول مارشال عن قصص أمها وصديقاتها حول مائدة المطبخ بعد العمل، لقد شرحت كلتاهما تلك الظاهرة كنبع لقدرتها الخاصة على الابتكار، لم تستطع والدتاهما أن تعبّرا عن نفسيهما بالكلمة المطبوعة، لكنهما فعلتا ذلك بطرق أخرى، واستخدمتا قواهما الخيالية لتأكيد هويتهما، هل هناك أساليب، قد تشعرين أنها ترتبط بهاتين المرأتين السوداوين المبكرتين، اللتين رفضتا بصوت متعمّد معلن فى المجتمع الأمريكى، ورتبتا بطريقة ما أن تعبّرا عن نفسيهما بإبداعية وابتكارية خيالية وفنية؟

تونى: نعم، أشعر بارتباط الأسلاف، يدفعنى الى أن أتكلم. إنّ الأسمى يبرز فى ذهنى حين أفكر حول ذلك، إنّ حياتى تبدو وقد هيمن عليها بمعلومات عن نساء سود، إنهنّ حاملات ثقافة، وهنّ يحكين لنا (كأطفال) ما يجب أن نفعل، لكن وفق شروط حكى القصة، أتذكر ذلك كنشاط مشترك أكثر بين الرجال والنساء لزيجات جداتى، ولأبى وأمى، كان حكى القصة نشاطًا مشتركًا بينهما، يحضره الناس من كل الأجناس، وكنّا كأطفال، نُشَجَّعْ على أن نحضر فيه منذ سن مبكرة جدًا، كان هذا صحيحًا لجدتى وجدى، مثلما كان مع أمى وأبى، ومع أعمامى وعماتى، لم يكن هناك نزاعات حول نوع الجنس فى ذلك الحيّز، فى ذلك المستوى، الذى كان شائعًا فى تلك الأيام. لم يحارب أبى وأمى، حول مَنْ مِنْ المفروض أن يفعل ماذا، لأن كل فرد كان يواجه الأزمات أينما كانت.

إذن، في أسرتك، كانت ابتكارية الإناث تعتبر جزءًا طبيعيًا من حياة الأسرة ككل؟

توني: نعم، وهذا ما يبرر ورود كلمة "رفيق" إلى الذهن، بالنظر إلى الزيجات التي عرفتها، لم أجد عدم توازن أو تفاوت في تلك العلاقات، لا أعتقد أن مواهب أمي كانت خافية على الذكور، أو في مجتمع البيض، فعليًا، كانوا معًا في العرض، لذلك لم أكن أشعر بالتوتر هناك أو بالنضال من أجل الظهور، كان الأمر نفسه بالنسبة إلى جديَّ – والدي أمي – اللذين عرفتهما، أتذكر جدتي الكبيرة أيضًا، التي مات زوجها قبل أن أولد، أتذكرها حين مشت إلى حجرة أحفادها وأولادهم، فإذا بالجميع يقفون، كانت النساء في أسرتي متفننات جدًا، بطبيعة الحال، لم تكن جدتي الكبيرة تستطيع القراءة، لكنها كانت مولّدة، وكانت النساء تأتين، من مختلف أرجاء الولاية، للنصيحة أو لولادة أطفالهن، كما كان الناس يأتون أيضًا من أجل الرعاية الطبية. لذا، نعم، أشعر بقدرة النسوة أكثر مما لدي.

إذا كان الأمر بشكل عام، أن الكاتبات السود المعاصرات ينظرن باستقامة إلى الوراء لأمهاتهن وجداتهن، بحثًا عن مادة وقدرة في أصواتهن، فأنا أشك في أن ذلك عنصرًا مهمًا قد يميّز كمقترب من فن السيدات السود. بل على العكس، فإن كثيرًا من الكاتبات البيض يقلن إنهن يخترعن قدرة لأصواتهن أجمل كثيرًا، حين يبذلن جهدًا من لا شيء، لكسر صمت أخوات شكسبير، بينما لدى الكاتبات السود المثال – لأمهات موثوق بهن، وخالات، وجدات، وجدّات كبيرات – لديهن شيء خاص يقدمنه إلى العالم، كما أن لديهن ميراثًا فنيًا قويًا ومتميزًا، ليس أبيض، وليس ذكوريًا، هناك شيء آخر أود أن أسألك عنه، فقد كنت أتعجب دائمًا مما إذا كان هناك خط مدروس للتطور في عملك، أو بمعنى آخر، كيف ترين نموك الخاص وتطورك ككاتبة ناجحة؟

تونى: أحيانًا أرى علاقات ارتباط، ويكون ذلك إدراكًا متأخرًا، فلست معنية بتلك العلاقات أثناء الكتابة، وما زال يبدو لى، أنه بدءًا من ذلك الكتاب، الذى ركز الأضواء على فتاتين سوداوين صغيرتين جدًّا، ثم انتقالاً إلى امرأتين سوداوين بالغتين، ثم إلى رجل أسود، وأخيرًا – بإحراز تقدم – إلى رجل أسود وامرأة سوداء، تتوالد الكتب الواحد من الآخر، وتتحسن الكتابة أيضًا، أما خبرة القراءة، فربّما لا تتحسن، لكن الكتابة تتحسن، إننى أسمح لنفسى، أن أكتب كتبًا لا تعتمد على إعجاب أحد بها، لأن ما أريده هو أن أكتب أفضل، ولا يكتب الكاتب عادة بالأساليب التى يرغبها الآخرون، لأن عليه أن يحلّ مشاكل معينة بالكتابة. إنّ الأسلوب الذى أتناول به العناصر خلال إبداع القصة، يكون مهمًا لى، لا. لا أستطيع أن أمضى إلى حيث أريد بشكل أسرع وبشجاعة أكبر، مقارنة بما كنت قادرة أن أفعل حين بدأت الكتابة.

إنّ نسيج رواياتك يتنامى؛ لقد بدأت بمجتمع مغلق، هو مجتمع اللورين فى أوهايو، ثم أخرجت "صولًا" إلى العالم من "مداليون"، كما ذهب "ميلكمان" من الشمال إلى الجنوب، و"جادين" و"صن" كانت لهما "الولايات المتحدة وباريس وغرب الانديز، حيث وجدا نفسيهما، لقد عايشا عالـمًـا شديد الاتساع؟

تونى :لقد وجدت أن على أن أغادر المدينة فى رواية "أغنية سليمان"، لأن الرواية كانت تقاد بواسطة رجال، كان إيقاع حياتهم يتجه إلى الخارج، إلى مغامرة ما، كان ميلكمان يريد أن يذهب إلى مكان ما، رغم أنه علق بتلك المدينة لوقت طويل، غير منصت لما يسمع، ولا يمنح أدنى اهتمام لما سيكون، فى رواية "طفل القطران"، أردت أن أكون فى مكان ما، حيث لا يكون للشخصيات أى اتصال بأساليب الهرب، التى اعتادها الناس فى المدن الكبيرة، فلا توجد شرطة يمكن استدعاؤها، ولم يكن هناك جيران مقربون كى يتدخلوا، أردت أن تكون جميع الشخصيات تحت ضغط ينضجها، وكان ذلك يستدعى أن يكونوا خارج الولايات المتحدة، بطبيعة

الحال، كان يمكن أن يحدث ذلك فى مزرعة منعزلة أيضًا، لكن بدا أن من الأسهل عزلهم فى نوع من جنة (عدن) على مسافة من حضارة ما، لكن بعيدًا عنها تمامًا فى الوقت نفسه. لذلك حين وجدوا "عبدًا أسود فى ركام حطب"، لم يكن هناك ما يمكن أن يفعلوه إزاءه، وحين قلقوا، لأنهن فكرن أنه قد يغتصبهن، لم يكن هناك مكان يذهبن إليه، ثم كان على العشاق، أن يبحثوا عن مكان يمارسون فيه نزواتهم، وبدت إمكانية ذلك فى مكان من اثنين: فى نيويورك أو فى الو، ووحدهم رتبوا أمر ذهابهم إلى الولايات المتحدة، وكان كل فرد آخر فى المخاض بالجزيرة، التى بسط فاليريان نفوذه على كل شىء فيها، لقد أردت أن أتناول ذلك النوع من الإقطاع، أردتهم أن يكونوا فى المكان الأمثل، إنّ ما يجعل مناطق الإجازات تلك أماكن مثالية، هو غياب السيارات والشرطة والطائرات، وما شابه ذلك، وحين تحدث أزمات، لا يكون لدى الناس أى اتصال بمثل تلك الأشياء، حينئذ تصبح الأزمات مأزقًا، وتدفع الشخصيات بقوة إلى أن يفعلوا أشياء لم يكن مطلوبًا منهم أن يفعلوها بغير ذلك، لذلك،فإن كل الكتب التى كتبتها، تتعلق بشخصيات وضعت بشكل مدروس تحت حصار رهيب، كى نرى من أى معدن صنعت.

هل يمكنك أن تخبرينا، كيف تتعاملين مع عملية الكتابة؟ وماذا يشبه تناولك لشخصيات لا يمكنك دائمًا التنبؤ بتصرفاتها؟

تونى: أنا أبدأ بفكرة، ثم أوجد شخصيات تستطيع أن تدرك مظاهر تلك الفكرة، من بين أطفال، وبالغين، رجال أو نساء.

هل تقولين لهم ما يجب أن يفعلوا؟

تونى: أنا أعطيهم الظرف، الذى أريد وأحاول أن يتفهموه بوضوح. ودائمًا أعرف النهايات، فإذا بدأت كتابًا برجل يطير بعيدًا عن سطح مستشفى، فإنه يبدو واضحًا أن شخصًا ما سيطير فى النهاية، خصوصًا أن الكتاب ينبثق من أسطورة

سوداء عن رجل طائر، لكن ما لا أعرفه حين أبدأ، هو كيف ستوجد الشخصية هناك، فأنا لا أعرف المنتصف.

هل تفعلين ذلك بواسطة الشخصية ومعها؟

تونى: نعم، إننِّى أتخيّل ذلك، وإذا لم يكن، أو لم تكن الشخصية متخيّلة تمامًا، سينتج عدم تلاؤم، ومن الواضح أنّى يمكن أن أجبر الشخصيات على أن تفعل ما أريدها أن تفعله، ولكن لمعرفة الفرق بين دفعها إلى تصرف ما، وأن تنبع تلك التصرفات من نتاج الموقف الذى تخيلته، فإن ذلك يعتبر جزءًا من معرفة ما تدور حوله الكتابة، وأنا أشعر بنوع من النكد، حين يبتكر الكاتب شخصية ثم لسبب ما يجعلها تنفذ أنشطة معينة تكون مرضية له، لكنها لا تتسق مع الشخصية. يحدث ذلك أحيانًا، وأحيانًا يتخيل الكاتب شخصيات تعد بأن تكون قادرة على أن تضطلع بالكتاب. وكى نمنع ذلك، يجب أن يتمرن الكاتب على نوع من ضبط النفس، شخصية "بيلات" فى رواية "أغنية سليمان"، كانت من ذلك النوع من الشخصيات. كان شخصية كبيرة جدًا، وتلوح بشكل مغالى فيه وكبيرة جدًا فى الكتاب، لذلك لم أمكّنها من أن تقول كثيرًا.

وبرغم أنك حَرِصْت على ألَّا تقولى كثيرًا، فإنّها ما زالت شخصية كبيرة جدًّا؟

تونى: ذلك،لأنها مثل شىء نرغب فى وجوده، كما أنها تقدم أملاً ما لنا جميعًا.

لقد تساءلت عما إذا كانت "بيلات" خطوة وراء "صولا"، فقد كان لدى صولا عجز فى قابليتها على إقامة علاقة بشرية، حين لم تكن قادرة على أن تحبّ أى شخص، بينما تأكدت بيلات من اكتمال الحب بشكل إيجابى؟

تونى: ليست "صولا"، بل "إيفا". كانت "بيلات" أقل استبدادًا من إيفا. كانت إيفا متعلقة بالإدارة، وكانت تخبر كل شخص بما يجب أن يفعل وتجادله، أما بيلات فقد تخبر أى شخص بما يجب أن يفعل، لكنها ذات أفق واسع، لذا لا تحدد لأى فرد

مساره، وهى عنيفة جدًّا مع أطفالها، لكن حين طلب منها أخوها أن تغادر، غادرت، ولم تعد، إنّها ذات أفق أوسع، وأقل إلحاحًا حول أشياء بعينها، هى تثق أيضًا بأشياء معينة، لذلك لا تتصرف بشكل وقائى مع أطفالها، لكن ذلك يتم بنقاء أمومى. وغريزة الأمومة القوية تلك هى جزء من دنيويتها الأخرى، وكانت إيفا هذه الدنيوية، وذلك حين أرادت أن تنظم حياة كل فرد، وهو ما فعلته، وكانت بشكل عام تحبّ ذلك، تلك هى العلاقة بين هاتين المرأتين، كما أراها فى الروايتين.

توجد موضوعات تحيط بحفيدة بيلات وهاجر، كانت مقلقة للقراء، فقد ماتت هاجر، لأن ميلكمان رفضها، ولم تكن قادرة على أن تتواءم مع ذلك، وقد مضى ميلكمان يؤدى دور شخصية متعالية فى الرواية، أليس ذلك تضمينًا مزعجًا فى هذا الشكل من الحبكة الروائية، حين تموت الشابة، كى يتعلم الشاب وينهض؟

تونى: هنا يوجد شىء فقده القراء، لأن ميلكمان كان راغبًا فى أن يموت فى النهاية، وذلك الشخص الذى كان راغبًا أن يموت من أجله، كان امرأة.

ولكن ماذا عن هاجر؟

تونى: لم يكن لدى هاجر ما لدى بيلات، الذى كان عبارة عن اثنتى عشرة سنة من خبرة من علاقة جيِّدة مع الرجال، لقد كان لدى بيلات أب، وكان لها أخ، يحبّها كثيرًا، وكان يمكنها أن تستخدم معرفتها بهذا الحب من أجل حياتها. أما ابنتها "ربا"، فكان لديها أقل من ذلك، لكن كان لديها على الأقل بشكل منطقى حبّ أو انبهار بالرجال، لم تستخدمه بشكل جيِّد، بينما كان لدى هاجر حتى أقل من ذلك، بسبب غياب أى صداقات مع الرجال فى حياتها، لقد كانت أضعف، وهو ما شعرت به جدتها، وذلك هو السبب فى أن بيلات ودّعت حياة التجوال. إنّ قوة الشخصية شيء لا يستطيع فرد أن يعطيه لآخر، لأنه ليس انتقال جينات وراثية، لذلك لم تستطع بيلات أن تورّث هاجر، لم تستطع منحها قوتها، ولم تأخذ هاجر ما

كان متاحًا أمامها على أى حال، ولذلك كان أول رفض يحدث مدمرًا لها، لأنها كانت طفلة مدللة.

يمكننى أن أؤلف كتابًا فيه كل النساء جسورات ورائعات، لكن القارئ سيسأمنى حتى الموت، وأعتقد أنه سيسأم أى فرد آخر حتى الموت. هناك بعض النساء ضعيفات وسهلات الانقياد ويائسات، وبعض النساء لسن كذلك. وأنا أكتب حول كلا النوعين، لذا لا يجب أن يكون أحدهما أكثر إزعاجًا من الآخر، وخلال تطوّر الشخصيات توجد قيمة للتأثيرات المختلفة.

يلاحظ أن الرجال دائمًا فى رواياتك فى حالة حركة، إنهم ليسوا رجالاً ساكنين، أين هم الرجال السود الراسخون؟

تونى: لكن هذا ليس صحيحًا، إذ أنّ كل هؤلاء الرجال "ليسوا ساكنين"، فوالد كلوديا شخصية راسخة، وكذلك سيدنى، وهناك كثير من الرجال السود الراسخين فى كتبى، وعلى الجانب الآخر، أجد أننى لست مضطرة إلى أن أكتب كتبًا عن رجالٍ سودٍ راسخين، من الأكثر رسوخًا من والد ميلكمان؟

لكننا لا نعجب بوالد ميلكمان؟

تونى: لم لا؟ إنّ البشر فى تلك الروايات شخصيات معقدة، بعضها جيد وبعضها سيئ..لكن معظمها لديه قليل من النوعين، إننى أحاول أن أنقّب بقدر ما أستطيع داخل الشخصيات، وأنا لا أقيّمهم جميعًا جيدين أو سيئين، ولا أعتبر الرجال الذين غادروا أسرهم بالضرورة خسيسين، لذا لا أجد آجاكس خسيسًا، لأنه لم يرد صولا.. كان ميلكمان جاهلاً، وكانت تلك هى مشكلته، لقد أراد أن يكون مرتاحًا، ولم يرد أن يذهب إلى أى مكان، عدا أن يطارد شيئًا كان مراوغًا، حتى اكتشف شيئًا قيمًا فراح يطارده. يبدو لى أنه واحد من أكثر الأنواع سحرًا بين البشر السود، هو ذلك الاختلاف الذى يأتون منه، والطبقات الرهيبة من الحياة التى يعيشونها، إنه

وقت الضرورة بالنسبة لى، لأنه ليست هناك طبقة منفردة تكون "هى" المختارة، وحين أتناول هذه الطبقات، فإننى لن أخرج ببيان بسيط حول الآباء والأزواج، مثلما يريد أن يرى بعض الناس فى الكتب.

يوجد دائمًا شىء أكثر أهمية كمكافأة، من حلّ العقدة الواضح فى الرواية، وهو أننى أهتم جدًّا بالنضال – بمن يناضل، ومن لا يناضل، ولماذا – وأودّ أن أخطط تيارًا يبين موقع الأخطار وأين يوجد الأمان، ولا أودّ أن أنسحب بإجابات سهلة حول أسئلة معقدة، إنه أمر معقد كيف يتصرف البشر تحت حصار؟ وهو أمر مثير لاهتمامى، السجايا التى يظهرونها فى النهاية تحت تأثير حدث ما، حين تكون ظهورهم إلى الحائط، إنّ الشىء المهم حول موت هاجر، هو الإجابة عن هذا، كيف تعاملت بيلات مع حقيقة ذلك؟ كيف سببت رحلة ميلكمان حزنًا حقيقيًا؟ لأن الفرد لا يستطيع أن يفعل ما فعله دون أن يسبب كميات ضخمة من الألم. إنّ عدم الاهتمام، هو الذى سبب ألم الفتاة، لقد سلبها حياتها، وهو ما سيأسف عليه دائمًا، وليس بمستطاعه أن يفعل حياله شيئًا، هذا هو الطريق بشكل عام كما هو، حيث لا يوجد شىء تستطيع أن تفعله حول ذلك عدا أن تفعل الأفضل، وألاّ تفعل ذلك ثانية. ولم يكن ميلكمان فى وضع يتيح له أن يفعل شيئًا، لأنه غبى. وحين يتعلم شيئًا عن الحب، فإنه يكون من امرأة غريبة فى جزءٍ آخر من القطر، ولن يكرّر الخطأ الأول، وحين يذهب جنوبًا مع بيلات، يكون مستعدًا أن يفعل شيئًا آخر، كل ذلك نتيجة ضغط قوى متواصل.

ذات مرة، غضبت امرأة منى بسبب موت بيلات، كانت مستثارة جدًّا من ذلك. أخبرتها أولًا، أنه ليست هناك فائدة من أن نجعل جيتار يقتل شخصًا لن يهتم أى شخص بأمره. وإذا كانت تلك هى الحالة، فإنه لن يرينا كيف يكون العنف. لكن بعض الشخصيات التى نهتم بأمرها يجب أن تقتل حتى تبرهن على ذلك. وثانيًا، كانتّ بيلات أكبر من الحياة، ولا يمكن أبدًا أن تموت فعلا بهذا الشكل. إنّها

لم تولد على أى حال، لقد منحت ميلادًا لنفسها، لذا يكون السؤال حول مولدها وموتها غير مرتبط بالموضوع.

هل تقولين شيئًا حول صداقة ميلكهان لبيلات؟

توني: لقد أمل ميلكهان، تقريبًا باقتناع، بأنه يجب أن يكون مثلها إن استطاع.

أحد الأشياء التي لاحظتها على رواياتك، أن أحدًا ممن قرأوها، لا يمكن أبدًا أن ينساها، لأنه حين تحدث القراءة، لا ينتهي أثر الكتاب،لأن التيهات تلازمه ولا تفارقه؟

توني :أنا سعيدة بأن أسمع أن رواياتي تلازم القراء، فهذا ما عملت من أجله بشدة، وبالنسبة لي فانه يعتبر إنجازًا حين تلازم كتبي القراء، كما تقولين. وهذا أمر مهم أيضًا، لأنني أعتقد أنه نمو طبيعي، أو مواز، أو نمو لما كان يسمى التراث الشفهي، الذي تحدثنا حوله أولاً من خلال العلاقة مع الأقرباء. والنقطة الجوهرية، هنا، هي حكي القصة نفسها مرارًا وتكرارًا، يمكنني أن أغيّر، إذا كنت أشارك في حكيها، كما يمكنني أن أحاكي أشياء معينة، والناس الذين يسمعونها يعلقون عليها ويكملونها أيضًا، أثناء استمرارها. بالمنطق نفسه، حين يسرد المبشر موعظة، فإنه يتوقع أن يكافأ بالإنصات والمشاركة والموافقة، أو عدم الموافقة، والاعتراض تقريبًا – ما دام هو مستمر في عمله. وأنا أعتقد، أنه غالبًا، إذا كانت حياة الروايات طويلة، عندئذٍ سيعرف القراء الذين يرغبون في قراءة رواياتي، إنني لست أنا من يفعلها، إنهم هم من يفعلون.

يفعلون ماذا؟

توني: إنهم هم الذين يلغون، أو يشعرون بالضحكات، أو يحسّون بالإشباع، أو بالانتصارات، إنني أؤدي عملي بيدي، وحين أكون جيِّدة الأداء، لا أكون ثقيلة الوطأة، لكنني أريد استجابة قوية عميقة وانفعالية تمامًا، وأن تكون كذلك استجابة واضحة، ولعل الملازمة، التي ذكرتها، خير شاهد على ذلك.

إذن يكون همك الأساسى، هو أن تلمسى مشاعر قرائك؟

تونى: أنالا أريد أن أعطى شيئًا ما لقرائى كى يبتلعوه، بل أريد أن أمنحهم شيئًا يشعرون به ويفكرون فيه، وآمل أن أكون قد توصّلت إلى مثل ذلك الأسلوب، الذى هو شىء منطقى وقيّم.

وأعتقد أنه يوجد سؤال خطير،حول علاقات الذكر والأنثى فى القرن العشرين،وأظن أن النقاش قد تحوّل دائمًا إلى شىء كان لا يجب أن يتحوّل إليه، وهو حول نوع الجنس، لأننى أعتقد أن نزاعًا حول نوع الأجناس يعتبر مرضًا ثقافيًا، فقد تحدث عديد من المشاكل التى يعانى منها أزواج حديثون، ولكن ليس كثيرًا بسبب من نزاع نوع الأجناس، مثلما ترجع إلى "الاختلافات الأخرى"، التى تعرضها الثقافة، تلك هى النزاعات، التى تدور حولها رواية "طفل القطران" ليس لدى "جادين" و"صن" مشاكل من تلك التى تتعلق بالرجل والمرأة، لأنهما يعرفان تمامًا ما يجب أن يفعلا، ولكن لديهما مشكلة حول عمل يجب أن يؤدى، وأين ومتى يجب عمله، وأين يعيشان، هذه الأشياء كانت هى العامل الحاسم باستمرار لما شعرا به حول من كانا، وما مسئولياتهما لكونهما أسودين، كان السؤال لكل منهما، إذا ما كان، أو كانت، عضوًا حقيقيًا فى الجماعة، لم يكن ذلك لكونه رجلاً أو لكونها امرأة، لقد ارتفع ذلك النزاع بينهما، كانت مشكلاتها كامرأة يسهل حلّها، وقد حلتها فى باريس.

لكنها كانت سعيدة أيضًا فى باريس؟

تونى: بسبب من لون بشرتها الأسود حدث ذلك، حين شاهدت المرأة ذات اللون الأصفر، عندها بدأت تشعر بعدم الثقة، وذلك هو ما هربت منه.

هل ذلك هو ما يعنى جذور المرأة – الماضى؟

تونى: ليس الزمن مهمًا، إنّما المهم هو أن تكون هى حقيقة، فردًا كاملاً، تمتلك

نفسها، نوع آخر من بيلات، لأنه يوجد دائمًا شخص ما ليس له نظير، وهو الذى لم يصبح بعد أى فرد، شخص ما، هو "كائن" الآن.

إنها تدخل وتخرج فى الرواية دون أن تقول كلمة، حتى غادرت أخيرا مخلّفة وراءها تأثيرًا قويًا!

تونى: بعض الناس يفعلون ذلك، إنّ على المقال الأصيل أن يظهر فقط لدقيقة واحدة، ليظلّ متذكرًا، ربما كان إجراء محادثة معها ضد الجو العام للرواية، لأن تلك الشخصية قد شحنت بكل آمال ورؤى الشخص الذى يلاحظها، إنها نفس أصيلة، تلك النفس التى نخونها حين نكذب، وهى الموجودة دائمًا هناك، مهما شابهت، فإذا ما رأى شخص ما ذلك الشىء أو تلك الصورة، يقارن نفسه معها، لكل ذلك، ومع الحظ السعيد والثروة الجيدة والمهارة التى لدى جادين، فإن الأخرى هى النفس الأصلية، أما بالنسبة لصن، فقد كانت لديه خسارة مماثلة، فقد أحبّ كل أولئك البشر، لكنه لم يكن هناك، الو، هى نوع من تلك الأشياء التى يأخذها معه الفرد حال مغادرته، ويأويها فى القلب.

وأخيرًا، حين نظر "صن" إلى الصور، وجد أن جادين قد دمرتها من أجله؟

تونى: ربما لم يكن الأمر حقيقيًا بطريقة ما، وإذا كان، فإنه لم يكن ممكنًا أن تدمرها له بكاميرا، إنه لم يكن يعيش فى ذلك الألم أيضًا، وربّما كان هناك بعض من فرويد فى تفكيره، ومنذ أن كان بعيدًا لا يمكنك أن تثق فى كل ما يقوله.

يبدو واحدًا من الأشياء، التى تثيرها هذه المحاورة معك، أن من الخطأ أن تَرَىْ شخصياتك بأى شكل رمزى محدود. ولكن حتى لو حدث ذلك،فقد كنت أتساءل إذا ما كان صن يقدم الثقافة السوداء والمجتمع الأسود، وهما يبدوان وقد ضاعا أمام أسلوب حياتنا الحديث؟.

تونى: إنه يقدم بعض عناصر منهما، لكنها تبدو من خلال امتزاجات بين الشخصيات، وهو أجمل جزء فى الكتابة الروائية، تلك الامتزاجات من القوة

والضعف، ومن النيّات الطيبة الماضية إلى الانحراف، ومن طهارة لاتجارى، وأولئك البشر الذين جعلوها كاملة مرّة أخرى، فإذا حاكمتهم بأفضل ما فعلوه، سيكونون رائعين، وإذا حاكمتهم بأسوأ ما فعلوا، سيكونون مرعبين، أنا أحب العلاقة بين سيدنى وأوندين، إنه برطانة السبعينيات، هو العم توم العجوز الطيب. إننى أشعر باحترام كبير له، لأنه أحبّ العمل الذى يؤدى جيِّدًا، وهو ليس مرتبكًا ولا مضللًا حول من يكون، وحين بدا كل العالم كما لو كان مرعبًا، تغلب عليه. إنه لا يريد أن يفعل ذلك، ولكن إذا كان "فاليريان" سيدير الأشياء، فإنه سيفعل ذلك أيضًا، كما أن هناك اللمسة والرقة بينه وبين زوجته، ولديهما ثقة ثابتة كل فى الآخر، وهناك أيضًا حزن "أوندين"، لأنها ضحّت بكل حياتها من أجل الطفلة، "جادين"، لكنها لا تزال لم تعطها الشىء الوحيد الذى تحتاجه أكثر: معرفة كيف تكون ابنة، كما أحبّ إرادة سيدنى، كى يطيح برأس صن إذا أساء التصرف. هؤلاء الناس لا يحترمون التصرف السيئ، وليس مهمًا من أين يأتى. وهم مختلفون عن صن، وحقيقة أنه لا يحبهم، لا تعنى أننى لا أحبهم أيضًا.

سيدنى هو "عبد أسود من فيلادلفيا". هل تحبين كل شخصياتك؟

تونى :دائمًا !

هل توحّدت مع أى منهم؟

تونى: لا. لا يمكن أن يكون هذا موضعًا جيِّدًا للحديث.

هل يمكن لهذا الوضع أن يسبب لك مشكلة فى الكتابة؟

تونى: نعم، أحبّ شخصيات وأدللها، وأحب صحبتها ما دمت معها. القضية هى أن تحاول أن ترى العالم من خلال عيونها، وأعتقد أن هذا قد يسبب للقراء بعض الفزع، أنا أحبّ أن أفعل ما أظن أن الممثلين يفعلونه على خشبة المسرح، لأن عملى هو أن أصبح تلك الشخصيات، إلى أقصى مدى ممكن، وأن أرى ما يرونه، وليس ما أراه، أحتاج إلى أن أرى كيف يرون العالم، كيف يتحدث كل شخص – هو

أو هى – لغته الخاصة، ولديه منظومة فردية من تحوّلات، وملاحظات حول أشياء معينة مختلفة عن الآخرين، فإذا كان لدىَّ مشهد ما، مثل مشهد نيل وصولا، اللذين كانا يتكلمان (حين زار نيل المريضة صولا) فإننى أدعهما يتكلمان، وربما لا يتحدثان مع بعضهما البعض، لأن لدى كل منهما شيئًا آخر فى تفكيره، وهذا جزء من الإثارة بأن تكون الشخصية مجسّدة، وأن تكون كائنًا حيًا. لذا يجب أن نتعلم أكثر عن الشخص الآخر، وأحيانًا يكون لدينا حوار كامل، مثلما كان بين سيدنى وأوندين، لكن لا يجب أن يغذى أحدهما الآخر بجمل كاملة، لكن، فى أحيان أخرى، يحتاج الناس إلى فقرات كاملة خلال مناقشاتهم، مثلما فعل صن وجودين، حتى يمكنهما أن يوضحا نفسيهما، ولعل الاستثناء الوحيد، كان حين أرادا أن يفعلا شيئًا معينًا، فهما عندئذ – للمثال – لم يحتاجا إلى أن يتحدثا عن رغبة كل منهما إلى الآخر، كما أن هناك اختلافات فى طريقة اشتراك الأفراد فى الحديث، حين يعلقون على نوع معين من شرك، ويحاولون أن يتلمسوا أبعاده، وأن يتوصلوا إلى حقيقته، لكن ما قد يمنعهم من إنجاز ذلك، هو ما جلبوه معهم من أحمال خلال الحياة، وكما أن هناك إيحاءات تتحقق، فإن للشخصيات أيضًا إيحاءات، كبيرة وصغيرة، ربما قد لا تتحقق، لكنها تكون ضرورية كبيانات تمهيدية فى الرواية.

ماذا يحدث لشخصياتك تحت مثل هذه الظروف؟

تونى :إنها تتعلم شيئًا ما، أقنعت نيل بشىء ما فى النهاية، لم تكن تعرفه، وهذا ما حدث مع ميلكمان. وهو أيضًا ما حدث مع الراوى فى رواية "أكثر العيون زرقة"، وفى غالبية الظروف، هناك ضغط تجاه المعرفة، على حساب السعادة ربّما.

هل ستعرف جودين أبدًا من تكون؟

تونى :آمل ذلك، فقد كانت لديها رمية صائبة، وفرصة جيِّدة لذلك، والآن، هى تعرف شيئًا لم تكن تعرفه من قبل، ربما عرفت لماذا كانت تهرب، وربما كان ذلك أكبر

شيء يمكنها أن تتعلمه، حتى لو لم ترجع إلى صن، وهو أن أحلام الأمان تلك كانت شيئًا طفوليًا.

هل يمكنك إخبارى عن السبب فى أنك ختمت "طفل القطران" بكلمتى "بسرعة بالغة"؟

تونى: أردت أن أمتلك صوت رواية **"طفل القطران"**، الذى كان يمضى بسرعة عظيمة باتجاه رقعة محددة، أو بعيدًا عنها، كما أردت أيضًا أن أوضح أن الرحلة هى من اختيار صن – على الرغم من أنه لم يقررها، وفعلتها تيريز، حين قال إنه لم يكن لديه خيار، لذلك خططت تلك الرحلة، لكى يكون له اختياره، وأثناء عودته إلى منزل فاليريان كى يحصل على العنوان، حتى يمكنه أن يجد جادين، كانت توجد إمكانية قوية أن يلحق بالفرسان، أو أن يؤسر بواسطتهم ـ مأسورًا بواسطة الماضى والرغبة وأزمنة ما قبل التاريخ ـ وحتى يصبح الوضع ممهدًا فى النهاية، لتتراجع الأشجار كى تصنع طريقا لرجل من نوع معين، وبذلك تكون الطبيعة هى التى تتعجله كى يلحق بهم، لذلك يزحف أولاً، ثم ينهض ويحجل، ثم يمشى، وأخيرًا يجرى، وجريه يكون بسرعة بالغة، بسرعة بالغة، وبحركة تمنحه بعض الثقة، كما تقدم أيضًا قفزة أرنب يجرى.

وهو محاط بالماء والظلام؟

تونى: هناك ميلاد فى بداية الرواية، مغلق على افتتاحية الكتاب، حين كان صن ذاهبًا إلى الجزيرة عبر الماء، وفى الجزء الأخير من الكتاب، يفعل الشيء نفسه، أى أن يذهب إلى الجزيرة عبر الماء، لم يكن أى من هذين المقطعين على رأس الفصل، بل هما جملتان اعتراضيتان حول الكتاب، فى البداية، كان ميلادًا، لأن الماء كان يدفعه ويتعجله بعيدًا إلى الشاطئ، حيث يوجد هواء مشبع بالنشادر، وهو يخرج من الرحم، وفى الجزء الأخير، هناك نوع مشابه من الميلاد، عدا أنه فى هذه المرة سيدفع

بواسطة الماء باتجاه الشاطئ، وفى هذه المرة ينهض ويجرى، حيث يجد تعاونًا من الأرض والضباب.

هل هناك شىء يمكن أن تضيفيه بشكل خاص لما قُلْتِه فعلًا اليوم؟

تونى: كل ما أودّ أن أقوله حقيقة، موجود فى كتبى. قد أستطيع أن أوضح أو أضىء أشياء قليلة. لقد ترك نقاد عملى غالبًا شيئًا مثارًا فى تفكيرى، لأنهم لا يبتعدون عادة عن ثقافة وعالم الناتج النوعى الذى أكتبه، كما أنهم قد يقرظون أو يتجاهلون أبنية، تكون مفروضة على أعمالى، استنادًا إلى أسباب لا أهتم بها مهما كان الأمر، لأن كتابة رواية لا تتم طبقًا لبناء هو ناتج حضارة مختلفة، إننى أحاول جاهدة أن أستخدم خصائص فنية من تلك التى أعرفها جيًّدا، وقد أنجح أو أفشل فى استخدام بعض من هذه الوسائط عن وسائط أخرى، أنا لا أهدف إلى شرح الأشياء كثيرًا، لكننى أطيل بالنسبة للناقد الذى سيعرف ما أعنى حين أقول "كنيسة" أو "جماعة"، أو حين أقول "سلف" أو "مجموعة منشدين"، لأن كتبى تنبع من هذه الأشياء، وتوضّح كيف يجرى العمل فى علم الكون الأسود، كما قد يرى بعض النقاد عودة صولا إلى ميداليون كهزيمة لها، لأنهم يفترضون أن الفرد وحيد معزول، وحين يصنع طريقًا له – أو طريقًا لها – فذلك شىء مظفر. ولكن مع شعب أسود، قد ترى عودتها كانتصار وليس هزيمة، لأنها رجعت إلى حيث كانت فى البداية، تمامًا مثلما كانت شخصًا منبوذًا فى تلك القرية، حيث لم تتم حمايتها أبدًا هناك، على الرغم من أنها لم تكن فى أى مكان آخر، إننى أتوق إلى أن يرى شخص ما مثل هذه الأشياء، حتى يرى ماهية الأبنية، وأيّة مراسٍ هناك، حيث المرتكزات التى تدعّم كتاباتى.

أظننى أفهم ما تعنين، حيث يتشارك الكتاب السود والنقاد السود فى الإحباطات نفسها، لأن هناك جذبًا بين ما يأتى من داخل النقد (ذلك الذى يكون نتاجًا للثقافة السوداء)، وما يأتى من خارجه أو خارجها (ذلك الذى يركز على الفرد فى العالم

الواسع). وفى بداية هذا الحوار، لاحظت أن الكتاب السود يستخرجون تجاربهم من تعددية الموروثات المتقاطعة، حيث كل الحياة السوداء فى الثقافة الغربية تشارك فى ذلك، وأودّ أن أصدق أحيانًا أن الثراء الذى ينتج من هذا المزيج هو ما يجعل للسود خصوصيتهم، هناك فرح وهناك ألم، وتوجد نجاحات وانكسارات، لكن هناك دائمًا عنصر جذب، ذلك العنصر هو النضال من أجل الكمال؟

تونى: أهتم دائمًا بهذا الجذب، ومن السهل أن أستطرد، وأن أقول إننى إذا ما مضيت فى أداء هذا العمل الذى أفعله، فإننى لا أستطيع أن أؤديه فى الطريق إلى البيت، لأننى أعيش بين أناس قد يسيئون فهمى كلية، كما أن تقديرات الفرد تعطى وفق أمزجة الآخرين، لذلك فإن النقد دائمًا فعل توازن، إنّ دفاعى موجه أساسًا إلى بضعة أعمال رائدة، يجب أن تؤدى فى النقد الأدبى، ليس فقط بالنسبة إلى عملى، ولكن لكل أنواع أعمال الآخرين، ومن أجل أن يوجد ذلك الأدب، يجب أن يوجد ذلك النوع من النقد، إنّ وظيفة، عمل المرأة، معقدة بشكل خاص فى ذلك السياق، ولكن إذا لم نستطع أن نفعل ذلك، فلن يفعله أحد، فليس لدينا صيغة لنظام نقدى يستنبط منا، ولكنه سيوجد، أنا لست مثل جيمس جويس، لست مثل توماس هاردى، ولست مثل فوكنر، أنا لست بهذا الشعور، ليس لدى اعتراضات أن أقارن بمثل هؤلاء الكتاب الموهوبين البارعين بشكل غير عادى، لكن المقارنة تتركنى فعلًا كنوع عالق هناك، حين أعرف أن جهدى يجب أن يكون (مثل) شىء ما، ربما يكون من المحتمل أنه قد تم التعبير عنه فقط فى الموسيقى، أو فى جنس ثقافى يعيش تقريبًا فى عزلة، لأن الجماعة تدبرت أن يستمر وجوده، أحيانًا قد أستطيع أن أعكس شيئًا من هذا النوع فى رواياتى، لأن كتابة الروايات هى نوع من ضبط اتجاه ذلك – ذلك الشىء.

أنت تبحثين عن علاقة خاصة بين الأدب والنقد للكتاب السود – العلاقة التى ستمكن الأدب من أن يسمع كما هو فعلًا – والنقد الذى سيضىء أولئك السود من داخله، مهما كانت القصة التى سيرويها؟

تونى: إن لدى السود قصة، يجب أن تسمع، لقد وجد الأدب المنطوق قبل أن توجد الطباعة. كما وجد حكاءون، تذكروها، وهكذا سمعها الناس، لذلك أرى أن من المهم جدًّا أن يكون هناك صوت فى كتبى، ذلك الصوت الذى تستطيع أن تسمعه، وذلك الذى أستطيع أن أسمعه، من أجل ذلك لا أستخدم ظروف الزمان والمكان، ليس لأننى أحاول أن أكتب مسرحية، بل لأننى أحاول أن أعطى الحوار صوتًا معينًا.

ليس من الصعب أن يكتشف هذا الصوت؟

تونى: نعم أنت تسمع ذلك، لأن ما تسمعه هو ما تتذكره، لقد تمّ تداول هذا النوع الشفهى، وهذا ليس أمرًا فريدًا مع كتابتى، إنه ذلك الصوت المتداول، الذى أحاول أن أقبض عليه. إن الطريقة التى يتحدث بها السود، لا تمثل كثيرًا ذلك الاستخدام بدون مستوى نحوى، مثل معالجة ميكانيكية للمجاز، لأن القصص تبدو حقيقية كما لو أنها جاءت من بشر ليسوا حتى مؤلفين، فليس هناك مؤلف يحكى تلك القصص. لقد حُكِيَتْ – بتحرّج – كما لو أنها ستمضى فى عدة اتجاهات فى ذات الوقت. لقد توجّب على أن أقسم رواياتى إلى فصول، لأننى يجب أن أفعل شيئًا للناس، حتى يتعرفوا ويفهموا ما عملت، ولكن ليس من الضرورى أن يقبلوا هذا الشكل، فأنا لست خبيرة، بل أحاول ببساطة أن أعيد فى كتبى ابتكار شىء ما من فن قديم، ذلك الشىء الذى يحدد ما يجعل الكتاب"أسود"، وليس لذلك أى دخل بما إذا كان الناس داخل الكتاب سود أم ليسوا كذلك، أما نوع النهاية المفتوحة، التى قد تكون إشكالية أحيانًا فى شكل الرواية، فإنها تذكّرنى بالاستخدامات التى وضعت من أجلها القصص فى الجماعة، فالقصص يعاد حكيها باستمرار، باستمرار يتم تخيّلها من خلال إطار، وأنا أتشبث بذلك كنظام مساند لحياتى، وهو ما يعنى بالنسبة لى، إنّ هذا ناتج من حيث أتيت، إنه عمل سهل أن تكتب قصصًا فيها بشر سود البشرة، لكننى أنظر إلى ما وراء الناس، لأرى فيما يختلف الأدب الأسود، وفيما أنا أفعل ذلك، ينطلق أسلوبى الخاص، إنه ليس فقط أمر الأسلوب، بل لأن بواسطته يمكننى التعرف على عملى الخاص، كاتبة أخرى،

كاتبة سوداء أخرى، مثل تونى كيد بامبارا، يعتبر أسلوبها نوعًا آخر واضحًا جدًّا، وليس هناك سؤال حول ما إذا كان أسلوبًا أسود، فهى تستطيع أن تكتب عن أى شىء – طيور، وطوابع– ولا زال يسمح بهذا الشكل، كما أن لجايل جونز أسلوبًا آخر، لذلك فليس الأمر أمر سؤال حول ما إذا كان أسلوبًا أسود، لكنه سؤال التعرّف على الأساليب المختلفة، التى يعلق عليه، مهما كان نوعه لا يوصف، بأنه بغرابة أسود، إنّ القياس الوحيد الذى لدىَّ، هو فى الموسيقى، حيث يختلف صوت جون كولترين عن لويس آرمسترونج، ولا يشوش أحدهما على الآخر، ولن يسأل أى فرد عمّا إذا كانا أسودين. هذا هو ما أحاول أن أحققه، لكن ليس لدىَّ مفردات كى أشرح بشكل أفضل، إنه يمكن نسخه، مثلما تنسخ الموسيقى، ولكن ما إن يحدث ذلك مرة، فإنه يميّز، ولذلك يمكن التعرّف عليه بنفسه. فإذا ما كتب، فإنه يمكن أن يعلم، لكن لكى يعلم، يجب أن يطبع.

أريد أيضًا أن يقبض عملى على أوسع خيال للبشر سود البشرة، بمعنى أن تعكس كتبى مزيجًا متخيّلاً من العالم الحقيقى، شديد الخصوصية، لاذعًا، متناولًا يومًا بيوم ما يجب أن يفعله البشر السود، بينما هو فى الوقت ذاته يعانق بعضًا من عظمة عنصر فائق للطبيعة، نحن نعرف أنه لن يزعج أحدًا أن يحقق جزء صغير شيئًا عمليًا، وأن تكون لديه رؤى فى الوقت ذاته، ذلك لأن كل أجزاء الحياة تقف على قدم المساواة. تتحدث الطيور، وتصيح الفراشات، وليس ذلك مثيرًا للدهشة أو مؤسسًا لها، هذا الأشياء توسّع الحياة، لا يريد بعض الشباب أن يعرف ذلك كسبيل للحياة، لا يريدون أن يرجعوا إلى نقطة سابقة، إلى تلك الأيام المربكة، حين كنا موحّدين بأساطير وخرافات، يريدون أن يبتعدوا بقدر ما يستطيعون إلى العالم العلمى، هذا ما يجعلنى أتساءل فى مثل هذه الحالات، عمّا إذا كانت المعرفة التى نتجاهلها محلّ شك، لأننا جعلناها كذلك.

بمناسبة الحديث عن المعرفة، ما رأيك فى النوع الخاص من المعرفة، الذى امتلكته دائما السيدات السود؟ وكيف ترين ما يجرى حاليًا فى العالم؟

تونى: إنّ كثيرًا من المعرفة لا يمكن تصديقها، وأعتقد أن ذلك يرجع إلى أن الناس يقولون إنه ليس هناك أكثر ممّا تقوله امرأة لأخرى، إنها تسمى حكايات الجدّات، أو الأب فى العماد، أو أى شىء، لكنها معلومات، بالأسلوب نفسه، فإن العلاقة بين النساء ليست موضوعًا مناسبًا لكتاب، يمكن لهاملت أن يتخذ صديقًا، ويمكن لعطيل أيضًا، لكن النساء لا يستطعن، لأن العالم يعرف أن المرأة لا تستطيع أن تختار أيًا من معارفها، إنهن يخترن الرجل أولاً، ثم النساء كاختيار ثانٍ، لكننى جعلت النساء نقطة مركزية فى كتبى، كى يكتشفن ما هو حقيقى حول كل علاقات المرأة، والأمر نفسه أيضًا صحيح، حول سبب كتابة رواية **"أغنية سليمان"** بالأسلوب الذى قدمتها به، وقد اخترت رجلاً ليقوم بتلك الرحلة، لأننى ظننت أن هناك المزيد كى يتعلمه أكثر مما يمكن لامرأة، بدأت برجل، وكنت مندهشة من كيفية أن رجالاً قليلين يعلمّون بعضهم البعض فى الكتاب. افترضت أن كل الرجال يتعلمون دائمًا أن يكونوا رجالاً، من رجال آخرين، لذلك كان حضور "بيلات"، والتأثير الذى خلّفته كل النساء على حياة ميلكمان، جاءا كقطعة مدهشة لى، جعلت العمل على ما يرام، لأنه توجد منظومتان من المعلومات كان محتاجًا إلى أن يتعلمهما كى يصبح إنسانًا كاملاً.

لقد تعلم منظومة معلومات من جيتار، وتعلم منظومة أخرى من بيلات، لذلك أصبح هناك توازن بين ما تعلمّه من رجلٍ وما تعلمّه من امرأة؟

تونى: هذا النوع من التوافق، هو ما جعل ممكنًا بالنسبة إليه أن يفعل ما فعل تجاه نهاية الكتاب، وأن يفعل شيئًا مهمًا بدلاً من مجرد تصوّره كيف يمكن أن يعيش بشكل أفضل وأكثر راحة وسهولة.

لقد كنت متفتحة المشاعر تمامًا حول كتاباتك، وهو ما أعتبره مناسبة نادرة بالنسبة لى؟

تونى: أنا منفتحة الآن أكثر قليلاً عما كنت عليه سابقًا، لأننى حين بدأت الكتابة

أولاً، افترضت عددًا من أفكار لم تكن صحيحة. ثم بدأت أرى أشياء غريبة فى أماكن غريبة، مثل أن يتحدث الناس حول نورثراب فراى أو أى شخص آخر، بدلاً من أن يطلعوا على أعماله، لا أعنى أن أقول إن فراى غير قابل للتطبيق، وإنما فقط كى أوضح أنه عند نقطة معينة، يجب على الفرد أن يتحرك ببعض القدرة على بناء الفرد الخاص، لكن البناء الجديد يجب أن يشيَّد جيّدًا، ولن يمكن تشييده حتى تكون هناك مكتبة يبنى منها.

نحن لدينا الآن...

تونى: يمكن أن نقول إن الأمر كذلك، لقد جئنا من الأسوأ، وما زلنا هنا. أعتقد أن الكتاب السود يفعلون، كما عند الشعور بنوع من الجوع والإزعاج اللذين لا ينتهيان. إن الموسيقى الكلاسيكية تشبع وتكفى، بينما الموسيقى السوداء لا تفعل ذلك، وللمثال حين تبقيك موسيقى الجاز دائمًا على الحافة، فليس هناك تناغم نهائى، ربما يكون هناك تناغم طويل، لكنه ليس نهائيًا، وهو يثيرك، الملهمون يثيرونك، وليس مهمًا ما يقولون حول ما سيؤول إليه الأمر، لأنه يوجد شىء ما تحتهم غير كامل، وهناك دائما شىء آخر نريده من الموسيقى، أريد لكتبى أن تكون مثل ذلك، لأنى أريد ذلك الشعور بإمساك شىء ما كاحتياط والشعور بأن هناك أكثر، لا يمكنك الحصول عليها جميعًا.

لديهم أسلوب مميز لما يملكون؟

تونى: هذا صحيح. وللمثال، خذ لينا (هورن) أو إرثيا (فرانكلين)، إنهما لا يعطيانك كل شىء، بل يعطيانك فقط ما يكفيك، وبالمثل بالنسبة للموسيقيين، يكون لدى الفرد دائمًا شعور، سواء أكان ذلك صحيحًا أم لا، إنهم ربما بكل مافى الكلمة من معنى يطمئنوننا، لكن يظل لدى الفرد شعور بأن هناك المزيد، لأن لديهم القدرة على أن يجعلوك تريد ذلك وتتذكر ما تريد، ذلك جزء مما أريد أن أضعه فى كتبى، ألاَّ تشبع تمامًا – ليس تمامًا.

* هذا الحوار مع الكاتبة الأمريكية تونى موريسون، الذى أجرته نيلى مكاى منشور فى كتاب :

TONI MORRISON :Critical Perspectives Past And Present"

Edited By :henry Louis ,Jr. , and K.A.Appiah

Amistad Press,Inc.New York , U.S.A. 1993

(من صفحة 396 – 411)

الأعمال المترجمة :

ترجمت الروايات التالية إلى العربية :

رواية "محبوبة" ترجمة أمين العيوطى.عن مركز الأهرام بالقاهرة عام 1989.

رواية "جاز" ترجمة كامل يوسف حسين عن دار الآداب عام 1994

رواية "أكثر العيون زرقة" ترجمة كامل يوسف حسين عن دار الآداب عام 1995

رواية "الفردوس" ترجمة توفيق الأسدى عن دار المدى بدمشق عام 1999.



فن وعلاج



حوار مع الكاتب اليابانى

كينزا بورو أوى

(جائزة نوبل فى الآداب عام 1994)

أجرى الحوار: هارى كريسلر



ضيفنا هو الكاتب الياباني المعروف كينزا بورو أوى، الذى ظهر أن مجموعة أعماله من روايات، قصص قصيرة، ومقالات نقدية وسياسية، قد فاز أغلبها بأعظم تكريم عالمى. كما أن إنجازات "أوى" ككاتب، والتى تثير قضايا أدبية وسياسية، قد عرفت عام 1994 حين فاز بجائزة نوبل للأدب، يتحرك أوى فى أعمال مثل: **"مسألة شخصية"**، **"الصرخة الصامتة"**، **"حياة هادئة"**، **"مذكرات هيروشيما"**، و **"أسرة معالجة"**، من الشخصى إلى السياسى، مكتشفًا كيف أن الفرد فى أثناء مواجهة تراجيديات الحياة، يتغلب على الذل والخجل، كى "ينسجم مع الحياة"، وأنه بذلك الفعل يجد كرامة شخصية ويكتشف شعورًا بمسئولياته تجاه رفيقه الإنسان.

مرحبا بعودتك إلى بركلى. أين ولدت، وأين تموت؟

أوى: ولدت عام 1935، فى جزيرة صغيرة من أرخبيل (مجموعة جزر) اليابان، يجب أن أشدِّد على أن الحرب كانت قد بدأت بين الولايات المتحدة واليابان، حين كنت فى السادسة من عمرى، ورأيتها تنتهى حين كنت فى العاشرة، لذلك كانت طفولتى خلال زمن الحرب، وهو أمر أعتبره شديد الأهمية.

هل كنت أول كاتب فى أسرتك؟

أوى: هذه مشكلة دقيقة، فقد استمرت أسرتى تعيش (على تلك الجزيرة) لمدة مائتى عام أو أكثر، كان هناك كثير من الصحفيين بين أسلافى، لذلك أرادوا أن ينشروا كتبًا، وأعتقد أنه كان يمكنهم أن يكونوا أول كتاب فى الأسرة. لكن لسوء الحظ، أو لحسن الحظ، أنهم لم ينشروا كتبًا، وهكذا أصبحت أول فرد نشر ما كتب، وكانت أمى تقول دائما إنكم " يا رجال أسرتنا، تكتبون دائما الشيء نفسه".

قلت فى حوار " إن فعلى محاولة التذكر والإبداع بدآ متداخلين، وهذا هو السبب فى أننى بدأت بكتابة روايات "؟

أوى: نعم، وإن أمكننى أن أضيف شيئًا آخر: لقد بدأت الكتابة بأسلوب تخيلى، على أرضية من التخيل.

ما الكتب التى قرأتها خلال صباك؟

أوى: لم أقرأ كتبًا كثيرة قبل التاسعة، فقد كنت مسحورًا بحكايات جدَّتى، كانت تتحدث حول كل شىء تقريبًا، عن أسرتى ومنطقتى، وهو ماكان كافيًا بالنسبة لى،

فلم أكن أحتاج إلى أى كتاب فى ذلك الوقت، ولكن حدث ذات يوم، بعد مناقشة بين جدتى وأمى، أن استيقظت أمى مبكرة جدًا فى الصباح، وعبأت كيلو واحد من الأرز – فنحن نأكل أرزًا – وذهبت إلى المدينة الصغيرة بجزيرتنا عبر الغابة، وعادت متأخرة جدًا فى الليل، وأعطت عروسًا صغيرة لأختى، وبعضًا من الكعك لأخى الأصغر، ثم أخرجت كتابى جيب: "توم الأول" و " توم الثانى". لقد كانا جزأى رواية مارك توين **"هكلبرى فن"**، لم أكن أعرف اسم مارك توين، أو **"توم سوير"** أو **"هكلبرى فن"**، وقالت أمى، وكان ذلك أول حديث بينى وبينها فى الأدب، وآخر حديث تقريبًا: **" هذه أفضل رواية لطفل أو لبالغ هذا ما قاله أبوك "** (قبل أن يموت بسنة)، " لقد أحضرت لك هذا الكتاب، لكن المرأة التى أجرت المقايضة مع الأرز قالت لى **" كونى على حذر، فالمؤلف أمريكى واليابان الآن فى حالة حرب مع الولايات المتحدة، سيأخذ المدرس الكتاب من ابنك (فاخبريه) أنه إذا ما سألك المدرس من هو المؤلف، فإن عليه أن يجيب بأن مارك توين هو اسم مستعار لكاتب ألمانى "**.

لقد قرأت أيضًا، طبقًا لما جاء فى خطاب جائزة نوبل، كتابًا عنوانه " مغامرات نلز العجيبة "؟

أوى: نعم، وهو لمؤلفة سويدية تدعى سلمى لاجرلوف، كتبت ذلك الكتاب من أجل أن يدرس لأطفال السويد أطلس بلادهم، يدور هذا الكتاب حول ولد مخادع يسافر عبر كل أنحاء السويد، على ظهر ذكر بط برى صغير. وكان ذلك مبهرًا جدًا، لذا فقد كان لدى فى طفولتى كتابان عزيزان، واظبت على قراءتهما مرات ومرات، حتى أننى أكاد أتذكر كل كلمات هذين الكتابين تقريبًا.

وقد استوقفك، بشكل خاص، سطر واحد من كتاب " مغامرات نلز العجيبة "، وذلك حين رجع الولد ثانية إلى البيت، قائلًا " لقد عدت ثانية كائنًا بشريًا "؟

أوى: نعم كان البطل قد أصبح قزمًا بفعل سحر خاص بالجن، ولم يكن يعتقد

بإمكانية أن يعود إلى الحجم الطبيعى للكائن البشرى (مرة أخرى)، لذلك حين رجع إلى منزله، وجاء خفية إلى المطبخ، حيث وجده الأب، عندئذ حدث انفعال بشرى للطفل، عاد على إثره ثانية إلى حجم الإنسان المعتاد، وهو ما جعله يصيح " آه ياأمى، لقد عدت ثانية كائنًا بشريًا"، وهذا أمر شديد الأهمية، كان لابد أن أضيفه.

كينـونـة كـاتـــب

لقد دعوت نفسك كاتب محيط خارجى، وربما كنت تشير جزئيًا إلى أصولك، لكنك تعنى أكثر من ذلك، فهل تفسر لنا ما عنيت، حين قلت " أنا كاتب محيط خارجى"؟

أوى: لقد ولدت فى جزيرة صغيرة، واليابان (نفسها) تقع على المحيط من ناحية آسيا. وهذا شىء شديد الأهمية، لأن زملاءنا البارزين يعتقدون تمامًا أن اليابان هى المركز لقارة آسيا، ويؤمنون سرًا بأن اليابان هى مركز العالم، وأنا أقول دائمًا إننى كاتب محيط خارجى، محيط مقاطعة، محيط يابان الآسيوية، ومحيط قطر لهذا الكوكب، وأقول ذلك باعتزاز.

يجب أن يكتب الأدب من محيط خارجى باتجاه المركز، ويمكننا أن ننتقد المركز، لذلك فإن عقيدتنا، تيمتنا، أو خيالنا، هى من محيط خارجى للكائن البشرى، لأن الإنسان الذى فى المركز ليس لديه ما يكتبه. من المحيط الخارجى يمكننا أن نكتب قصة الكائن البشرى، ويمكن لهذه القصة أن تعبر عن الإنسانية التى فى المركز. لذلك حين أذكر كلمتى " محيط خارجى "، فذلك لأنهما العقيدة الأكثر أهمية بالنسبة لى.

فى كتاب " أسرة معالجة "، استشهدت بكلمات "فلانرى أوكنر"، حين تحدثت حول الروائية " شابيت "، ذات التدريب المتراكم. ماذا كان ذلك؟

أوى: أعتقد – أولًا – أن كلمة "عادة" ليست جيِّدة بالنسبة للفنان، لذلك يجب أن أحدِّد معنى كلمة "عادة" بدقة طبقًا لما عنته "فلانرى أوكنر"، لقد أخذت الكلمة من معلم لجاك مارتين، كما أعتقد، كان جاك مارتين فى برنستون أثناء ذلك الوقت. وقد ولدت "فلا نرى أوكنر" فى عام 1935، كما أعتقد، وبعدها بوقت قصير أجرت حوارات عبر رسائل مع معلمها، الذى كان قد كون مفهومًا خاصًا عن توما الإكوينى، الذى كان شخصية مهمة بالنسبة له.

كانت " العادة " هى كما يلى: حين أكون ككاتب مستمرًا فى الكتابة كل يوم لمدة عشر أو ثلاثين سنة، فإن ذلك يحدث تقولبًا تدريجيًا لعادة فى نفسى، لا أكون واعيًا بها، أولاأستطيع أن أكون غير واع، لكن على أى حال، فإن لدىَّ عادة أن أتجدد ككاتب، لذا إذا ما وجدت نفسى فى أزمة لم أخبرها من قبل، فإننى أستطيع أن أولد، أو أستطيع أن أكتب شيئًا، بقوة العادة، لدرجة أنه يمكن لأى جندى، أو فلاح، أو صياد، أن يتجدد بقوة العادة، حين يقابل أزمة عظيمة فى حياته، فنحن الكائنات البشرية، نولد ونتجدد، و (إذا) أبدعنا عاداتنا كبشر، فإننى أعتقد أننى أستطيع أن أواجه أية أزمة، حتى ولولم أختبرها من قبل. كان ذلك مفهوم فلانرى أوكنر، وأنا أحد دارسى فلانرى أوكنر.

إيجاد صوت فى التراجيديا

كان مولد ابنك نقطة تحول فى إيجاد صوتك الخاص ككاتب، لقد كتبت " ولد أول أبنائى، منذ خمسة وعشرين عامًا بعطل عقلى، كانت تلك لطمة، وهذا أقل ما يقال، كما كان علىَّ فوق ذلك ككاتب أن أتعرف على حقيقة تلك التيمة المركزية لعملى من خلال مهنتى، التى أصبحت على الطريق الذى وطدت أسرتى نفسها على أن تعيش فيه مع هذا الطفل المعاق"؟

أوى: نعم، تمامًا. كتبت ذلك.

ولد ابنى، حين كنت فى الثامنة والعشرين من عمرى، كنت كاتبًا فى ذلك الوقت، بل بالأحرى كاتبًا مشهورًا على المشهد اليابانى، وكنت دارسًا للأدب الفرنسى، ومسكونًا بصوت **جان بول سارترو (موريس) ميرلو - بونتى**. كنت أعد كتابًا أتحدث فيه حول كل شىء، لكن حين ولد ابنى بعطل كبير فى عقله، اكتشفت ذات ليلة، أننى أريد أن أجد تشجيعًا، وهكذا رغبت فى أن أقرأ كتابى. وكانت تلك هى المرة الأولى التى أقرأ فيها كتابى، الكتاب (الوحيد) الذى أمكن أن أنجزه حتى هذا التاريخ، لكننى اكتشفت بعد ذلك بعدة أيام أننى لا أستطيع أن أشجع نفسى بواسطة كتابى، (ولذلك) فإن أحدًا لن يمكن أن (يتشجع) بواسطة عملى.

عندئذ فكرت **"إننى لاشىء وكتابى أيضًا لاشىء"**، وهذا هو ماأحبطنى بقوة، ثم دعانى صحفى، كان ينشر فى مجلة سياسية فى اليابان، إلى أن أذهب إلى هيروشيما، المكان الذى أسقطت (عليه) القنبلة الذرية، وفى ذلك العام، كانت حركة السلام - حركة مضادة للقنبلة الذرية - تناضل هناك فى هيروشيما، وفى هذا الحشد كان يوجد صراع كبير بين المجموعة الصينية والمجموعة الروسية، وكنت الصحفى المستقل الوحيد هناك، ولذلك انتقدت كلتا المجموعتين.

كما وجدت مناضلى مستشفى هيروشيما، وهناك رأيت الطبيب العظيم (فوميو) شيختو، وفى حوار مع شيختو والمرضى فى المستشفى، وجدت بالتدريج أنه يوجد هناك ما يشجعنى، لذلك أردت أن أتتبع ذلك الشعور بوجود ذلك الشىء، وهكذا رجعت إلى طوكيو، وذهبت إلى المستشفى حيث كان ابنى (المولود الجديد)، وتحدثت مع الأطباء حول إنقاذ ابنى.

ثم بدأت أكتب حول هيروشيما، وكانت تلك نقطة تحول فى حياتى. نوع من التجدد الذاتى.

وهكذا كان هناك تفاعل بين ما رأيت من ضحايا هيروشيما وماشاهدته أيضًا أثناء ملاحظة الأطباء الذين يعالجون الضحايا، كان شديد الأهمية. هل حركك ما لاحظته بطريقة ما إلى مستوى آخر فى التعامل مع تراجيديتك الشخصية؟

أوى: نعم، لقد قال لى شيختو "نحن لا نستطيع أن نفعل شيئًا لمن بقوا أحياء، فنحن حتى الآن لا نعرف شيئًا عن طبيعة مرض من بقوا أحياء. فبعد وقت قليل من إسقاط القنابل وحتى الآن، لم نكن نعرف شيئًا، لكننا فعلنا ما يمكننا فعله. كان ألف من البشر يموتون كل يوم، لكننى استمررت وسط أجسام الموتى. وهكذا، ياكينزا بورو أوى، ماذا كان يمكننى أن أفعل غير ذلك"، حين يحتاجون إلى مساعدتنا؟ الآن، يحتاجك ابنك، يجب أن تكون متأكِّدًا أنه لا أحد على هذا الكوكب يحتاجك أكثر من ابنك "، عندئذ، فهمت، وعدت إلى طوكيو، وبدأت أفعل شيئًا من أجل ابنى، من أجل نفسى، ومن أجل زوجتى.

كان عنوان روايتك حول ابنك المعاق " مسألة شخصية "، كما جمعت كتاباتك عن هيروشيما فى كتاب " مذكرات هيروشيما "، الذى قلت فيه " حين كان أطباء هيروشيما يتعقبون كارثة القنبلة الذرية فى خيالاتهم، فقد كانوا يحاولون أن يروا بشكل أكثر عمقًا وأكثر وضوحًا، مدى عمق الجحيم الذى وقعوا فيه هم أيضًا، كان هناك عنصر مثير للشفقة فى هذا الاعتبار الثنائى للنفس وللآخرين، يضاف علاوة على ذلك أيضا للإخلاص وللأصالة التى نشعر بها..". ذلك ما قلته عند مشاهدة تلك الثنائية فى الطبيب، وهو ما ساعدك على أن ترى مدى تعقد مأزق شخصية بيرد " بطل رواية " مسألة شخصية "؟

أوى: نعم، لأنه حتى ذلك الوقت كانت تيمتى صغيرة حول ازدواجية أو التباس الكائن البشرى، جاء (هذا الاعتبار) من فرنسا الوجودية، وأعتقد أننى اكتشفت ثنائية حقيقية، وهى ما يمكن أن أدعوه أصالة "، لكن كلمة أصالة " لم يكن يجب أن تكون منطبقة على حالتى، لقد استخدمت كلمة جان بول سارتر، وقد أستخدم اليوم كلمة أخرى، إن الأمر بسيط جدًا، لقد أردت أن أكون رجلًا مستقيمًا بجدية تامة. ولقد قال الشاعر الإنجليزى ييتس فى قصيدة "الشاب الذى يقف

مستقيمًا" "ز" استقامة مقصودة إلى الأمام. منتصبًا. هذا النوع من الشباب الذى أردت أن أكونه ن عندئذ فقط، استخدمت كلمة " أصالة ".

كتب ليونيل تريلنج أن ذلك الاعتراف بمشاعرك، كان واحدًا من أعظم الأشياء بسالة وقيمة، التى يمكن لكاتب أن يصنعها. ذلك هو ما فعلته فى روايتك " مسألة شخصية "؟

أوى: نعم، لقد أردت أن أفعل ذلك. ففى الوقت الذى لم أفكر فيه بقيمة أن أكون رجلاً مستقيمًا، (شعرت) بضرورة أن أكتب عن نفسى "ز" لم لا؟ فلن يكون ممكنًا أن يعاد مولدى، ولم يكن ممكنًا أن يعاد مولد ابنى، هذا ما شعرت به، (إذا لم أستطع). وهكذا (قررت ذلك) حين كنت بجوار البحر، يجب أن أنقذ نفسى، ويجب أن أنقذ ابنى. لقد كتبت ذلك فى الكتاب، كما أعتقد.

الفنـان كمعالـج

لقد أصبح ابنك مؤلفًا موسيقيًا. وأثناء رعاية أسرتك – زوجتك وأطفالك وأنت نفسك – له، تعرفتم بمضى الوقت بقدرته على الاتصال، أخبرنا كيف تحقق ذلك؟

أوى: لم يفعل ابنى أى شىء، كى يتواصل معنا، إلى أن بلغ الرابعة أو الخامسة من عمره. ظننا أنه لم يكن لديه أى إحساس بالأسرة، وهو ما جعله يبدو منعزلاً جدًّا، مجرد حصاة على النجيل، لكن ذات يوم، بدا مهتما جدًّا بصوت طائر فى المذياع، لذلك اشتريت أقراصًا مدمجة لأصوات طيور اليابان البرية. وضعت شريطًا مسجلاً لخمسين نموذجا من نداءات الطيور، كان هناك طائر ينادى بصوت حاد تمامًا، مع تعليق بصوت نسائى يوضح أسماء الطيور. " **تادا– دادا** "، ثم عندليب." **تادا – دا** "، ثم عصفور. " **هذا عندليب، هذا عصفور** " واستمررنا فى الإنصات لذلك الشريط لمدة ثلاث سنوات. وخلال تلك السنوات كنا نشغل أغانى الطيور، وكان

ابنى الصغير يصبح هادئًا تمامًا، وهو ماكان مطلوبًا، كى يظل هادئًا، كما كان على زوجتى أن تؤدى عملها، وكان على أن أؤدى عملى، وهكذا عشنا ثلاثتنا مع أصوات الطيور.

وذات صيف عندما بلغ السادسة من عمره، ذهبنا إلى منزلنا الجبلى. وحين كانت زوجتى تنظف منزلنا الصغير، كنت فى الغابة مع ابنى على كتفى، وبالقرب منا كانت توجد بحيرة صغيرة.

غنى طائر (أحد طائرين) فجأة انطلق صوت حاد واضح، قائلًا **" هذا هو طائر تفلق الماء "** عندئذ صدمت، صمت مطلق فى الغابة. ظللنا صامتين لمدة خمس دقائق، وصليت من أجل ذلك الذى هناك على رأسى، صليت **"داعيًا أن يأتى، الصوت التالى لذلك الطائر، ودعوت أن تأتى الملاحظات التالية من ابنى، وأن ذلك لم يكن حلمًا "**، ثم بعد خمس دقائق، غنت زوجة ذلك الطائر، عندئذ قال ابنى **" هذا هو طائر تفلق الماء"**، عندئذ رجعت إلى بيتى مع ابنى، وتحدثت إلى زوجتى.

وانتظرنا لوقت طويل، صوتًا آخر، لكن لم يكن هناك أى صوت خلال الليل، لم ننم. لكن فى الصباح الباكر جاء عصفور صغير إلى شجرة صغيرة مواجهة لنافذتنا، صنع صوتًا خافتًا، فقال ابنى **" هذا عصفور "**. ثم بدأ كل شىء، شغَّلنا صوت طائر، وأمكن لابننا أن يتجاوب. صنعنا عددًا من تسجيلات أصوات الطيور، حتى لطيور من الولايات المتحدة وأوروبا. وأجاب ابنى بهدوء كامل وبشكل صحيح تمامًا، ما دام سمع اسم الطائر مرتين أو ثلاث مرات، وهكذا بدأنا نتواصل بالكلمة، **" بوه – شان "** – كان ابنى يدعى **" بوه – شان "**، وهو مستمد من رواية **" وينى البوه: Winnie the pooh "**. **"ما هذا الطائر؟"** (قد يجيب بعد أن أشغِّل جهاز التسجيل) **" عصفور"**. **" ماذا تريد أن تسمع يا بوه شان؟"**. كان يفكر (ويقول) **"طائر تفلق الماء" " عندليب "**. وكنت أشغل له ما يريد.

هكذا بدأنا نتواصل، وقبل ابنى فى مدرسة للمتخلفين عقليًا، وقليل من المدرسين هم من رأوا أنهم لا يمكنهم الاعتناء به. كان المدرسون يشغلون دائمًا الإذاعة على محطات موسيقى fm لهاندل وباخ. وهكذا بدأ ابنى ينصت إلى الموسيقى. وبعد أن بدأ يهتم بالموسيقى، نسى تقريبًا فجأة كل أسماء الطيور. وحين بلغ ابنى السادسة عشرة من عمره، أصابته نوبة مرض شديدة القوة، فقد على أثرها الرؤية بكلتى عينيه معًا فى الوقت ذاته، لكن كان يمكنه أن يرى عبر كل عين على حدة، وليس عبر الاثنين معًا. لذلك لم يكن يستطع أن ينظر إلى البيانو، أو إلى النوتة الموسيقية، كما كان يخفق فى إبداء أو ملاحظة، وهو ما كان شيئًا غير مريح تمامًا إليه، لذلك هجر البيانو، وعلمته أمه كيف يكتب الموسيقى. وخلال خمسة أسابيع بدأ يكتب موسيقى باخ بالقلم الرصاص، كانت فى البداية موسيقى بسيطة جدًا، وخلال عام بدأ يؤلف موسيقاه بنفسه.

إن لدى ابنك الآن اسطوانتا موسيقى مدمجتان، يمكن شراؤهما فى بركلى، من شارع " تلجراف أفينيو"؟

أوى: نعم، حين كنت هنا منذ ثمانية عشر عامًا مضت، كنت أفكر فى ابنى. فى الوقت الحاضر، ومنذ يومين فقط، كنت أفكر فى محاضرتى، وذهبت إلى محل "تسجيلات ألبرج"، واشتريت بعض اسطوانات موسيقى مدمجة لابنى بيسارو، تفحصتها (فى محل التسجيلات)، فوجدت بينها اسطوانتين لابنى، وقد استمعت لهما هذا الصباح.

لقد أنجز ابنك أحلام " نلز "، ممتطيًا جناح طائره، أو ممتطيًا، فى هذه الحالة أصوات طيور؟

أوى: نعم، هكذا بالإضافة إلى (التعلم من) الطيور (مثل نلز)، فإن ابنى أمكنه أن يقول أيضًا " **نعم، أنا كائن بشرى، أنا إنسان** ". والى جانب اسطوانتى ابنى، فكرت أنا أيضًا " **أنا إنسان** ".

كتبت فى مقال " أسرة معالجة " أن موسيقى ابنك قد أظهرت لك أنه بواسطة فعل وحيد صغير من التعبير عن النفس، تكمن " قوة معالجة، قوة يمكنها أن تشفى القلب ". ثم استطردت موضحًا " لأننا نبدع فى الموسيقى والأدب، رغم أننا قد عركنا اليأس – ذلك الليل الطويل المظلم للروح، الذى كان علينا أن نعبر من خلاله – وجدنا أنه بواسطة عطاء فعلى يعطى تعبيرًا يمكن أن نشفى وأن نعرف فرحة الشفاء، وبينما تتواصل خبرات الألم والشفاء، مضافًا كل منها إلى الآخر، طبقة فوق طبقة، ليس فقط كى تغنى عمل الفنان، لكن أيضًا كى يتشارك الآخرون فى فوائده.."؟

أوى: أود أن أضيف شيئًا إلى تعقيبى ذلك، لأنه بعد كتابة ذلك المقال، وصلتنى عدة أسئلة وعدة انتقادات، تقول "لقد أصبح أوى الآن محافظًا جدًا على القديم. إنه رجل هادئ تمامًا، كما يقول، فقد عالجته موسيقى (ابنه)، وهو يمكن أن يشفى بواسطة اسطوانة موسيقى: إن ذلك سلبى جدًا، ومحافظ تمامًا على القديم". كانوا يقولون ذلك، وكان يجب أن أرد عليه. لكننى لم أقل " كى تعالج" باللغة اليابانية، لأن فعل "يعالج" يجب أن يستخدم بشكل إيجابى تمامًا للكائنات البشرية، لكننى حين أنصت إلى موسيقى ابنى، فأنا لا أجرِّب أى عمل إيجابى، بل أشعر بأننى أفعل شيئًا إيجابيًا مع ابنى، نحن نتطلع معًا إلى الاتجاه ذاته، لذلك، إذا شعر شخص ما بأنه عولج بواسطة موسيقى ابنى، فإننى أعتقد أنه، حتى فى تلك اللحظة، فإن ذلك الشخص يتطلع إلى الاتجاه نفسه، تمامًا مثل ابنى، وهكذا يكون قد عالج نفسه بشكل إيجابى مع ابنى.

وهكذا فإن ابنك يمضى فى حياته كما تقول، ويمكن أن يلهم نموذجه آخرين، وأن يساعدهم على أن (يستمروا) فى حياتهم، وأن يعالجوا أنفسهم بتلك العملية؟

أوى: نعم، أريد أن أفعل الأمر نفسه على وجه اليقين. وتعتبر موسيقى ابنى نموذجًا من أدبى، إننى أريد أن أفعل الشىء نفسه.

تيـمات كاتـب

هل تعتقد أن الكاتب يختار تيماته، أو أنها تهبط عليه؟

أوى: إن التيمة، هى الموقف، أو القصة. التيمة هى التى تختارنا، وهذا هو هدف الكاتب. كما أن الزمن، الأيام هى التى تختارنا ككتاب. يجب أن نستجيب لزمننا. ويمكننى أن أقول، من خلال تجربتى، الشىء نفسه مثل نادين جورديمر: أنا لم أختر قصة ابن معاق، أو نحن لم نختر ابن أسرة معاق. لقد أردت أن أهرب من ذلك إذا كان ذلك ممكنًا، لكن شيئًا ما اختارنى كى أكتب عنه. لقد اختارنى ابنى. وهذا سبب واضح فى أننى مستمر فى الكتابة.

قلت فى مقال آخر " إن أسلوب كتابتى الأساسى قد نشأ من مسائلى الشخصية، ثم تواصل مع المجتمع والدولة والعالم"؟

أوى: أظن أننى أؤدى عملى، كى أتواصل مع نفسى، مع أسرتى، مع المجتمع، ومع كل الكون. وكى تتواصل نفسى مع أسرتى ومع الكون، فان ذلك قد يكون أمرًا سهلاً، لأن لدىَّ بعضًا من جماع أدب خفى النزعة، لذلك، فإننا حين نكتب حول أسرتنا، يمكننا أن نتواصل بأنفسنا مع الكون، لكننى أردت أن أتواصل بنفسى وأسرتى مع المجتمع، فإننا لا نكتب رسائل شخصية، لكننا نكتب رواية مستقلة.

قلت فى مقال " أسرة معالجة " إن الدروس التى تعلمتها لجعل طفل معاق جزءًا نشيطًا من أسرتك، كانت مثالاً لما يجب أن يعالج به المجتمع على اتساعه المعاق، وكيف يجب أن يتعلم المجتمع منها، وفى الأصل، يمكن للفرد أن يبدع مجتمعًا معالجًا بإبداع أسرة معالجة؟

أوى: نعم، أنا آمل ذلك، لكننى لا أريد أن أشدد على دور الأسرة التى لديها ابن معاق، فأنا لا أريد أن أؤكد على الفردية، فدائمًا، حين نتواصل بأسرتنا المفردة مع

المجتمع، فهذا لأن لها قيمة اجتماعية، وإذا لم يكن الأمر كذلك، فإننى أعتقد، أننا يمكننا فقط أن نكتب موضوعًا شديدة الخصوصية عبر تجربتنا. وحين عنونت روايتى الأولى حول ابنى بعنوان " **مسألة شخصية** "، فأعتقد أننى عرفت الشىء الأكثر أهمية: إنه ليست هناك أية مسألة شخصية، بل يجب أن نوجد صلة فقط بين أنفسنا، بواسطة " مسألتنا الشخصية "، والمجتمع.

ما الدور الذى يجب أن يقوم به الكاتب فى سياسات زمنه؟

أوى: كى نوحد خدمتنا للمجتمع، فتلك هى السياسة، فأنا لا أحتاج إلى أى دور كصانع سياسة، ولدى بعض أصدقاء أصبحوا صانعى سياسة.

أنت لا تريد أن تصبح هنرى كيسنجر؟

أوى: كنت فى فصل دراسى مع السيد هنرى كيسنجر. وقال السيد كيسنجر فى حفل الوداع، بابتسامة شديدة الخبث " **يصنع الثعلب شديد المكر ابتسامة أفلام الصور المتحركة. إنها ابتسامة السيد أوى الماكرة** ". كان ذلك ما قاله السيد كيسنجر.

أنا لست شخصًا ماكرًا، على عكس صانع السياسة، بل أصنع أحيانًا ابتسامة ماكرة. أنا لست رجلاً له سياسة، يمارس العمل السياسى، لكن من خلال حياة الكائنات البشرية (فى كتاباتى)، أريد أن أفعل شيئًا للعمل السياسى. وهو ما يحتم على أن أفعل شيئًا من خلال أدبى أو مقالاتى.

وما هذا الشىء؟

أوى: أنا شخصيًا يمكننى أن أقول الآن بصوت شديد التواضع، إننى لن أفعل ذلك.

ماذا يحتاج الكاتب فى اليابان، كى يضيف شيئًا إلى اللحن العام اليابانى، الذى هو بجلاء ظاهر شديد المادية، ويفتقد بوضوح أيضًا إلى القيم الإنسانية؟

أوى: لقد انتقدت المواقف اليابانية تجاه آسيا، وتجاه العالم، (حتى) قبل الأزمة الاقتصادية فى اليابان. وحتى حينما كنا فقراء، بدأت أنتقد موقفنا تجاه آسيا، ثم استمررت خلال فترة الرخاء الاقتصادى. بعد ذلك، ونحن الآن فى أزمة اقتصادية، يجب علىّ أن أستمر.

لقد أردنا فى اليابان أن نبدع بصدق موقفًا قوميًا جديدًا بعد هزيمتنا فى الحرب، وقد أردنا لسنوات أن نخلق ديموقراطية، إنسانًا ديموقراطيًا، بلدًا ديموقراطيًا. وأعتقد أننا تخلينا الآن عن ذلك. لقد مضت خمسون سنة، ويوجد الآن مناخ مضاد للديموقراطية فى اليابان، وهكذا اليوم، وليس بعده، يقولون إنه يجب أن يعود التطرف القومى، لكننى أشعر بالتباس شديد، لأن مناخ قوميات خطيرًا يتسرب إلى مجتمعنا. لذلك أريد أن أنتقد هذه النزعة، وأريد أن أفعل كل مافى وسعى، كى أمنع تطور الفاشية فى المجتمع اليابانى.

هل رواياتك وتياتك الإنسانية، التى تركز على أن تسهم بواسطتها بجهد مشترك فى مناخ الأفكار، هى التى ستقلل من إمكانية تطور الفاشية؟

أوى: حين كنت فى هيروشيما، قال د. شيختو " **حين لا تستطيع أن تفكر فى إمكانية أن يُفْعَل أى شىء، يجب أن تفعل شيئًا** ". لذا أفكر، بأنه إذا لم يكن لدى بعض قوة للتأثير على شباب المثقفين، فإننا يمكن أن ننشئ قوة مختلفة، لأن أزمة الحاضر هى واحدة من مشاعر لاواعية من التطرف القومى فى اليابان، إنه شعور شديد الضخامة، جو. فإذا كتبنا عنه على وجه الخصوص، وإذا هاجمناه، فقد يمكن لشباب المثقفين أن يصبحوا واعين بهذا الشعور، وهذا أمر شديد الأهمية فى البداية.

قد يجابه أولئك المثقفون هذه الموضوعات، ويساعدون فى تشكيل رأى عام، بنفس أسلوب رواية " مسألة شخصية "، حين جابه الشاب بيرد " حقيقة موقفه؟

أوى: نعم، أريد أن أدعو شباب اليابان، شباب المثقفين، إلى أن يواجهوا واقعهم.

نتيجة

يركز عديد من أعمالك على الشباب، وللمثال " اقطفوا البراعم، اقتلوا الصبية "، التى تدور حول عصابات الشباب، وحيث لا توجد هناك قيم، بعد أن أخليت المدينة، ما الدور الخاص بالشباب، الذى عليهم أن يقوموا به من أجل تشكيل أفكارنا حول العالم؟

أوى: فى نهاية روايتى، يبدع بطلى محبة جديدة، ليست مسيحية، ولا بوذية، كانوا يفعلون فقط شيئًا من أجل روحه، بواسطة حشد من الشباب، ذات يوم يقرأ القائد الجديد الإنجيل أمام الناس، كان الخطاب حول العهد الجديد: " **إنسان جديد** ". لقد أصبح المسيح إنسانًا جديدًا على الصليب. يجب أن ننزع البالطو القديم عن الإنسان القديم. يجب أن نصبح الإنسان الجديد، لأن الإنسان الجديد هو فقط من يستطيع أن يفعل شيئًا، لذا يجب أن تصبح إنسانًا جديدًا. لم يكن لدى بطلى برنامج للمستقبل، لكنه كان يؤمن بأننا يجب أن نبدع إنسانًا جديدًا. يجب أن يصبح الشباب إنسانًا جديدًا. يجب على الإنسان الجديد أن يتوسط لإصلاح ذات نفسه، كى يبدع إنسانًا جديدًا. هذه هى عقيدتى، لأننى أفكر دائمًا حول دور الشباب فى اليابان.

كيف تعد طلبتك للمستقبل؟ وكيف يكون الإعداد فى البداية، كى يصبح الطالب كاتبًا؟ وكيف يكون إعدادهم، كى يمتلكوا تأثيرًا إيجابيًا وفقًا لتعريف الإنسان الجديد؟

أوى: آمل، أولاً، أن يكون الشباب مستقيمين، ومستقلين.

مثل شخصية بيرد فى رواية " مسألة شخصية "؟

أوى: نعم، كما آمل، وثانيًا، أن يكون لديهم خيال، لأن الخيال ليس فقط فى أن تقبل صورة الآخر، بل فى أن نبدع أيضًا صورتنا الخاصة، وبشكل أكثر تحديدًا أن نعيد تشكيل الخيال، الذى أُعْطِى لنا. وهذا سيكون كافيًا كى تصبح شابًا جيِّدًا: أن تكون مستقيمًا، وأن تمتلك خيالاً.

تقول عن د. شيختو "لقد تعامل ببساطة مع المعاناة بأفضل ما استطاع، دون أمل كبير جدا أو يأس كبير جدا" ثم تستطرد، قائلا "لقد كان حقيقة إنسانا أصيلا"

أوى: كان هناك إنسان متخصص فى الفلسفة الإنسانية الفرنسية، وكان دائمًا يقول لى " **ما الفلسفة الإنسانية؟ إنها أن تعيش دون أمل كبير جدًّا أو يأس كبير جدًّا. هذا هو نمط النموذج الإنسانى المعاصر** ". كان ذلك تعليق أستاذى، وهو ما قلته للسيد شيختو، فقال " **نعم لقد عرفت ذلك من خلال حياتى** ".

شكرًا جزيلاً لمشاركتك أفكارك معنا، ومن أجل الرجوع إلى بركلى، أتعشم أن تعود مرة أخرى.

أوى: شكرًا لكم

شكرًا لمشاركتنا فى " حوار مع التاريخ ".

* أجرى هذا الحوار فى " معهد الدراسات الدولية "، بجامعة بركلى بالولايات المتحدة الأمريكية يوم 16 إبريل 1999، ضمن سلسلة حوارات ينظمها المعهد تحت عنوان " حوار مع التاريخ " .

من الأعمال المترجمة لكينزا بورو أوى:

مجموعة قصص " **علمنا أن نتجاوز جنوننا** ": ترجمة كامل يوسف حسين. دار الآداب 1988

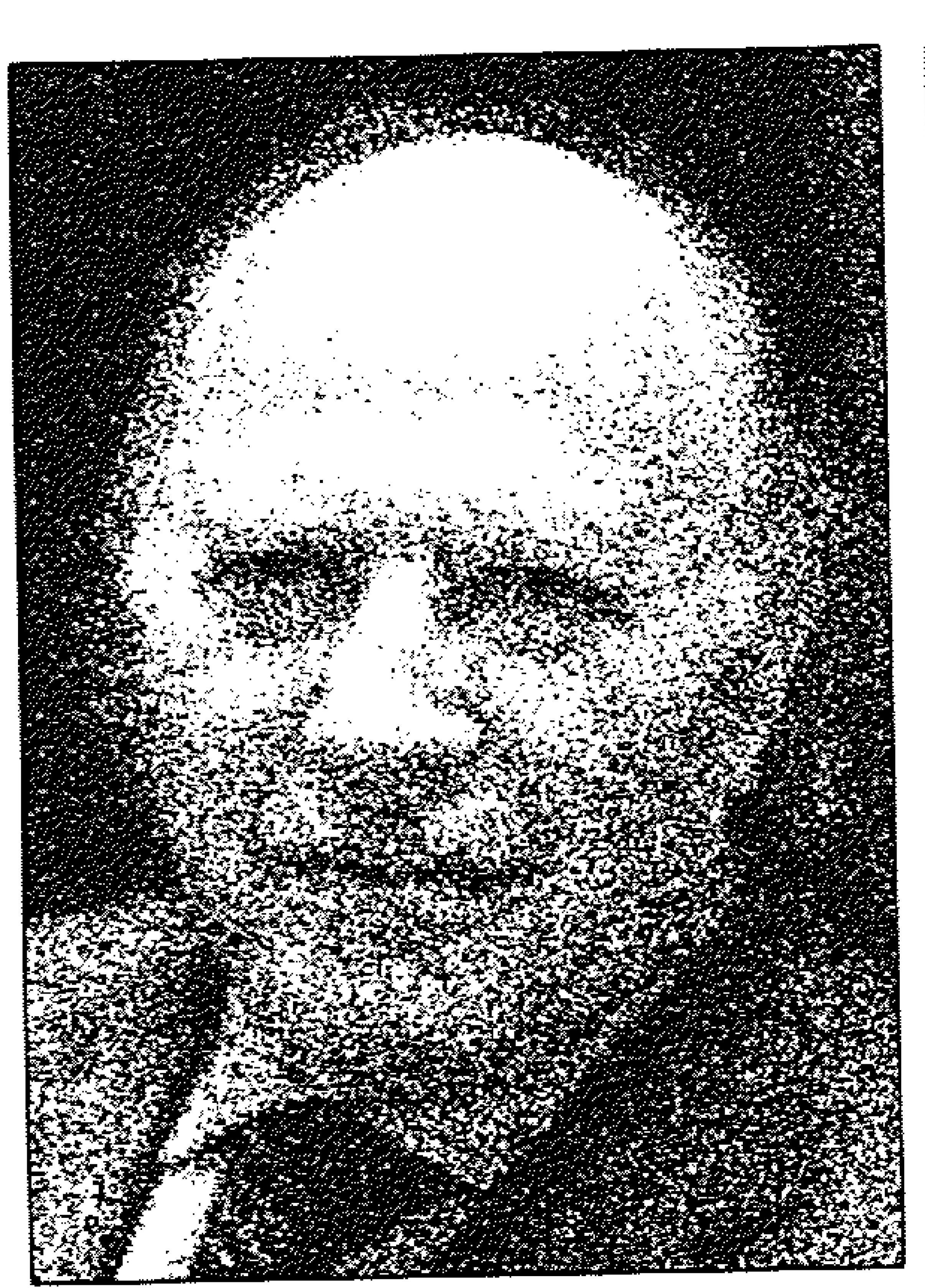
رواية " **مسألة شخصية** " ترجمة وديع سعادة. مؤسسة الأبحاث العربية بيروت 1987

رواية " **الصرخة الصامتة** " ترجمة إبراهيم محمد إبراهيم. دار الهلال القاهرة 1995.



حياتان متماثلتان!





حوار مشترك مع الكاتب الألمانى

جونتر جراس

(جائزة نوبل فى الآداب عام 1999)

والمجرى

إمره كيرتس

أجرى الحوار: جيورجى دالوس



هذا حوا ر نادر، جمع بين أديبين كبيرين هما : الألمانى جونتر جـراس (نوبل 1999)، والمجرى إمره كيرتس (نوبل 2002)، أجرى معهما الحوار الروائى والشاعر المجرى جيورجى دالوس، الذى رأى أن حياة أحدهما تماثل حياة الآخر، وذلك من خلال الغوص إلى تفاصيل شبابهما وتلمس الأسباب التى أدت إلى تحولّهما إلى الأدب، وقد نشر الحوار فى مجلة "ذا هنجاريان كوارترلى" العـدد 175 – خريـف عام 2004.

جونتر جراس : أعتقد أن سيرتنا الذاتية، على الأقل ما دمنا ننشغل بسنواتنا المبكرة، يمكن بصعوبة أن تكون أكثر اختلافًا، لقد كنت عضوًا ضمن شبيبة هتلر منذ عمر العاشرة وحتى نهاية الحرب، حيث تربيت بشكل كامل مع تلك الأيديولوجية. ما أعنيه، هو أننى آمنت بها، لدرجة أننى انتهيت إلى أن أصبح جنديًا، جرحت فى برلين، وذهبت من المستشفى العسكرى إلى الأسر كأسير حرب لدى الجانب الأمريكى، حين ووجهت بالجرائم، التى كان الألمان مسئولين عنها، لم أكن راغبًا فى البداية أن أصدق تلك الحقائق، لم يمكننى أن أتخيّل كيف أرتكب الألمان مثل تلك الأفعال اللاإنسانية، كان تقبل ذلك الذنب العظيم عملية طويلة مستمرة. ومن منطلق الحقيقة، فإن تلك العملية لا تزال مستمرة إلى الزمن الحاضر، لأننا حتى الآن لم نجد إجابة صالحة للسؤال كيف أمكن لكل ذلك أن يحدث من بلد متحضر؟ كما هيمن ذلك أيضًا على عملى ككاتب، فيما بعد، طويلاً بعد ذلك، جاءت إلىّ الكتابة محمولة فى ذهنى، كمقدمة لتطورى الفنى، أردت أولاً أن أكون نحاتًا أو فنان طباعة (جرافيكى)، لكننى أدركت بعد فترة أن الرغبات وحدها ليست كافية، وصلت إلى يقين بأنّ موضوعات معينة تتعلق بماضى ألمانيا، لا يمكن تجنبها، وامتد تأثيرها إلىّ وإلى أبناء جيلى، وكانت أيضًا عملية شديدة البطء والتطويل. حاولت أن أجد نفسى فى البداية عبر الشعر، لكن كان ذلك تطورًا سياسيًا أيضًا. لعبت فرصة وقوعى أسير حرب بين أيدى الأمريكيين وليس الروس، دورًا كبيرًا فى ذلك التطور، حين تحررت من الأسر، حاولت أن أغيِّر أيضًا نظرتى السياسية للعالم، أتذكرّ أننى فى الثامنة عشرة من عمرى عملت فى منجم، منجم بوتاس، يقع على عمق 950 مترًا تحت الأرض، لأن ذلك أهلّنى للتزود ببطاقة

للحصول على حصة من العمل الثقيل، توفّر الطعام بشكل أفضل، بالرجوع إلى تلك الأيام، كانت هناك انقطاعات طاقة متنوعة الأسباب، ولم يكن ممكنًا استمرار العمل خلال تلك الانقطاعات، كان العمال الآخرون، الأكبر منى، يبدأون فى الجدال، قد تكون هناك ثلاث مجموعات أساسية، تتشاجر كل منها مع الأخرى. كانت المجموعة الأولى، هى الشيوعيون، وكانت الثانية هى النازيون الصغار، وكانت الثالثة هى تقريبًا الاشتراكيين الديموقراطيين، وسرعان ما لاحظت فى تلك الجولات، أن الشيوعيين والنازيين الصغار كانوا يهاجمون الاشتراكيين الديموقراطيين، كان ذلك انطباعًا مبكرًا من الدرجة الأولى، ودرسًا موضوعيًا أيضًا حول سقوط جمهورية فايمر، ذلك كل ما أردت أن أبدأ به، كان تقييمى، عندئذ، يعتبر مقابلاً تمامًا بالنسبة لك (مخاطبًا إمره كيرتس)، على الرغم من أن الأدب قد جمعنا معًا فيما بعد.

*** فى عام 1945، كان إمره كيرتس ما زال قاصرًا، حين رجع إلى وطنه من معسكر اعتقال، كى يجد المجر تتقدم باتجاه شىء ما، كان جورج كوفش، بطل رواية "لا مصير" لكيرتس مختلفًا عن الآخرين، بعد أن ظهر أنه آمن ووثق بشىء ما، ما طبيعة ذلك الأمل لإمره كيرتس خلال فترة 1945 – 1946؟**

إمره كيرتس : لقد بدأت مبكرًا أكثر من ذلك، لأننى سقطت أنا أيضًا فى الأسر الأمريكى، وإن يكن ذلك اقتباسًا، لكن فى الوقت الذى أصبح فيه السيد جراس أسير حرب أمريكى، كنت قد تحررت بواسطة الأمريكيين من معسكر اعتقال بوخنفالد قرب فايمار، وبقدر ما كان أملى فى الاشتراكية مدهشًا، على الرغم من أنه لم يكن بتلك الأهمية كما يعتقد؛ لأن ما أثار اهتمامى، دعنا نقل، كان الحياة، لذلك فإنه بعد معسكر الاعتقال، يمكنك أن تقول إننى قذفت بنفسى إلى أحضان الحياة، فى بودابست الحيّة، التى كانت مكانًا مثيرًا للاهتمام فى ذلك الوقت، ما بين عامى 1945 و1948، ذلك هو ما كان يطلق عليه **"عصر الاندماج"**، عندما كان ينظر إلى المجر كما لو أنها ستحوّل نفسها إلى الديموقراطية، لكن ذلك كان رأيًا بعيد المدى،

لأنه كان لديك متشائمون ومتفائلون، ومن بين الاثنين كان المتشائمون هم الأفضل تشكلًا، وعلى أى حال، فقد بدأوا يغادرون البلد، وكانوا مندهشين تمامًا من أن يبقى وراءهم أى فرد، لأنهم كانوا يرون أن ستالين سرعان ما سيضع يده على البلد، وكانوا يعرفون ما يعنيه ذلك، لذلك، وكما أقول، كان الأمل يعنى الاشتراكية بالنسبة لى، فالتحقت فى عمر السادسة عشرة بالحزب الشيوعى، وهو ما أصبح بعد ذلك مبررًا للأسف فعلاً، لأنه بمجىء عام 1949، لم يعد هناك عندئذ أى طريق للتراجع، وكما هو مسجل عدة مرات فى كتابات سيرتى الذاتية، بدأت أعمل فى جريدة، لكننى سرعان ما طردت منها، وذلك للسبب التالى: كان يفترض أن أكتب مقالاً فاتنًا حول الرفيق راكوشى، وكانت هناك ثلاثة ألقاب إجبارية كان يجب أن أضعها حول الرفيق راكوشى: إنه القائد العظيم لشعبنا، وأن ستالين هو أفضل حوارى للمجر أو ما شابه ذلك، وهناك ثالث. كانت السكرتيرة، التى تكتب المقالات جالسة إلى آلتها الكاتبة، وكنت قادرًا على أن أملى عليها اثنين من الألقاب، لكننى توقفت عند الثالث، لم يكن ممكنًا للثالث أن يرد على البال بسهولة، وعرفت أن ذلك كان بسببى، باختصار وبساطة، كان ذلك ما حدث فعلاً: طردت من الجريدة.

لقد كان من اليسير تمامًا أن نرى إمكانية أن يعود فرد ما إلى بلده ويأمل فى الأفضل، وأن يرى المستقبل كامنًا فى الاشتراكية، كل هذا يمكن فهمه، بل والالتحاق بالحزب الشيوعى أيضًا، لكن ظهر بعدئذ، بطبيعة الحال، أن الديموقراطية أصبحت ديموقراطية الشعب، وكان الفرق بين الاثنين، ممكن الإدراك، أو هو مثل الفرق بين سترة وسترة مجانين، لذلك، عندما برزت سترة المجانين إلى حيّز الوجود، كيف كان ممكنًا إطلاق النكات والاستمرار فى الحياة؟ وما نوع الأفكار، التى كانت لديك حول المكان الذى ستوصلك إليه مهنتك؟ وهل رغبت فى مهنة معينة؟

إمره كيرتس : لا، لم أرغب فى أية مهنة، تلك تمامًا كانت هى الفكرة، لم يكن لدى

مفتاح لما يحدث لى، على عكس السيد جراس، الذى كان لديه اتجاه واضح مخطط، لأنه أراد أن يكون فنانًا، أما أنا فلم تكن لدى أية رغبات، ماعدا رغبتى فى البداية بأن أكون صحفيًا، ولكن ربما عند نهاية عام 1948 وبداية عام 1949، توصلت إلى أننى لن أكون صحفيًا، وقد طردت فعلاً من الجريدة.

ثم عملت فى مصنع، وكتبت بعض مقطوعات للإذاعة : كان ذلك شيئًا معاصرًا يرجع إلى برامج التسلية الخفيفة فى ذلك الوقت، لكننى فعلاً ما بين عامى 1954 و1955، بدأت أصبح معنيًا بما حدث ويحدث لى، كانت دكتاتورية راكوشى هى التى نبهتنى فعلاً إلى ما حدث لى فى أوشفيتز، وحتى تلك اللحظة كنت قد تحدثت بسلوك مرح حول خط جبهة محارب قديم، يتناولها تقريبًا كحكايات خالية من الهموم.

لم أرد أن أكبح الموضوع داخليًا، ولم أدرك ببساطة ما حدث فعلاً، لكن بعد ثورة 1956، حين رأيت كيف عامل محركو السياسة الناس، كيف تعاملوا مع غالبية السكان، كان ذلك هو ما توّج تجاربى، وأصبحت تلك هى المواد المحددة سلفًا لرواياتى فى المستقبل، وهكذا صار جسم التجربة مستعدًا، وأصبح كل المطلوب فقط هو أن يعبّر عنه.

لم يقد الطريق جونتر جراس مباشرة إلى الأدب، فمنذ بداية حياته العملية مضى إلى شكل آخر من البراعة اليدوية، أولاً كبناء معمارى، ثم كفنان نحت وطباعة (جرافيك)، إذا لم أكن مخطئا، كانت تلك اليدان لا تزالان قادرتين على أن تصنعا أشياء أخرى، وفقط فيما بعد، بعد ذلك تمامًا، فى عام 1955، حين جعلت نفسك معروفًا لـ "جماعة 47"، ثم للدوائر الأدبية الأكثر شهرة فى ألمانيا الغربية، فبدأ مستقبلك الأدبى يتخذ مساره. بالنسبة لأولئك الذين مازالوا يعيشون منّا وراء الستار الحديدى، فإن مسرحية "الرجل بالخارج" لوولفانج بورشرت، كانت أول قطعة أدبية من الأدب الألمانى لما بعد الحرب، الذى توجّب علينا أن نقرأها، وقليل

هو ما كان معروفًا حول "جماعة 47" فى المجر، ما التأثير الذى كان لها، علمًا بأن أعضاءها كانوا هم أول من قرأوا مخطوطاتك الأدبية؟

جونتر جراس : ينبغى علىَّ أن أقول إنه كان هناك صمت جميل فى بداية جيلى، لكوننا قد تحررنا من دكتاتورية الاشتراكية الأممية، بالنسبة لى، كانت سنوات ما بعد الحرب هى مرحلة رئيسية للاكتشاف والإدراك، حدث ذلك حين رأيت أولاً لوحات شاجال وبيكاسو والانطباعيين الألمان، وكل ما سبق أن منع، ولم يكن تأثير تلك التجارب شيئًا حسيًا قصير الأمد، مضى الأمر بشكل مشابه مع الأدب، كانت أعمال كبار الكتاب الأمريكيين، فوكنر وهمنجواى، تطبع كصفحات عريضة بواسطة دار "روولت Rowolt "، على ورق الصحف، كانت تلك أول قراءاتى، وقد كانت مولّدة، من ناحية أخرى، ومع التقدم نحو الخمسينيات، بدأ نوع من مجتمع معين يبزغ، كان ميالاً إلى قمع الأشياء، كان البلد مدمرًا، ولم يكن ذلك مجرد خراب ظاهر فى المبانى، بل كان الناس يحملون أضرارًا مرئية بالمثل، لم يكونوا يريدون أن يسمعوا شيئًا آخر عن الماضى، وكان هناك مرة أخرى، عديد ممن ادعوا أنهم شاركوا فى المقاومة لدرجة أن يندهش الفرد كيف تدبّر هتلر أن يفوز بالسلطة، إذا كانت المقاومة بتلك القوة؟ لقد كان مجتمعًا مكبوحًا وكاذبًا بعمق، كان ذلك عصر المجدد آديناور، حين هيمنت الاشتراكية الأممية، لقد عرض كل الأمر، كما لو أن أرواح الأرض المظلمة فى زى قوات الصاعقة الرسمى قد حطّت على الشعب الألمانى وأضلته، متطلعًا إلى ذلك، من وجهة النظر الخاصة بى، كان على أن أشك فى الأمر، لأننى عرفت أن كل ذلك قد حدث فى ضوء النهار الساطع. ربما كان هناك عامل مساعد مرجّح، فقد نشأت فى "دانزيج"، بعد الحرب العظمى أصبحت دانزيج دويلة حرة، لذلك وصلتها الاشتراكية الأممية متأخرة عن بقية دول الرايخ، فقد سبق أن ألحقت دانزيج بالرايخ فى عام 1939، وكان يمكن للفرد وحتى لطفل أن يلاحظ، كيف انتشر الأمر، كيف حدث فى ضوء النهار الساطع، وكيف كان حماس شبيبة هتلر لانهائيًا.

وبكلمات أخرى، لم يكن هناك أى سؤال لأرواح الأرض عن أى عمليات سرية، وقد ساعد ذلك الهدف على أن تصوّر رواياتى، بدءًا من **"الطبلة الصفيح"** وما بعدها، من وجهة نظر طبقة اجتماعية كنت متآلفًا معها، ومن خلال تغيرات البورحوازية الصغيرة، التى حدثت بالتدريج أولاً ثم بسرعة منذرة فى كل مكان من المجتمع بعد ذلك، كانت تلك عوامل حاسمة، وبقدر ما كانت المخطوطات تبرز، فقد كنت فى ذلك الوقت أكتب شعرًا طوال الوقت فعلًا. وذات يوم راودت زوجتى الأولى وأختى الكبرى، التى حدث أنها كانت فى زيارة لنا، فكرة أن استجيب لإعلان راديو جنوب ألمانيا، الذى أعلن عن مسابقة شعرية فى زيبيتنج آلجيمين بفرانكفورت، وقد قاما، بناءً على موافقتى، بإعداد سبع قصائد من ثمانية فى رسالة، اشتركا بها فى المسابقة، فزت بالجائزة الثالثة، عندما رجعت إلى برلين بالجائزة، التى كانت 300 مارك، وتعتبر مبلغًا كبيرًا بالنسبة لى فى ذلك الوقت، يكفى لشراء معطف دافئ، كانت هناك برقية تنتظرنى : مقابلة مع "جماعة 47" فى وانسى ببرلين "احضر مع المخطوطات !"، وهكذا ذهبت، وقرأت قصائدى عليهم، وخلال وقت قصير كان لدى ناشر.

من فاز الجائزة الأولى؟

جونتر جراس : ذهبت الجائزة الأولى للمسابقة إلى شاعر نمساوى، هو كريستين باستا، أما الشخص الذى ذهبت إليه الجائزة الثانية، فقد أصبح فيما بعد مؤرخًا فنيًا.

قدمت الدعاية فى المجر عصر آديناور وحقبة الخمسينيات وفق شروط اللونين الأسود والأبيض، مثل أى شىء آخر، كانت صورتنا عن ألمانيا، أنه يوجد هناك "رجعيون"، وكانت هناك "الحركة الشيوعية فى ألمانيا"، والحقيقة أنه كان هناك حزب الاشتراكيين الديموقراطيين، الذى ذاع قليلًا بعد ذلك، ولذلك أجدنى مهتمًا بأن أعرف من إمره كيرتس، كيف – بعد أن رجعت إلى وطنك – وجدت ألمانيا المجاورة وقد انقسمت عندئذ إلى شطرين، استمرا يعيشان بداخلك؟

إمره كيرتس: لقد عاشت ألمانيا الغربية بداخلى كبلد المعجزة الاقتصادية، أما ألمانيا الشرقية فكانت شيئًا يتشابه تمامًا مع بلدنا نفسه، حيث كان القهر قائمًا فى حياتنا اليومية، وبقدر اهتمامى، فإن سنوات الستالينية كانت سنوات عجز جنسى وتعطل، لا هدف لها كلية، والسبب الوحيد فى أننى لم أهدر حياتى فى إحباط كامل، يرجع إلى وجود دائرة من أصدقاء، كان يمكن أن يبرز بينها قدر ضخم من المرح والذى استمر حول الأشياء التافهة.

هل كان ذلك، هو عالم قاعات الموسيقى؟

إمره كيرتس : نعم، كان عالم قاعات الموسيقى والنكات وعالم المقاهى الليلية، التى يجتمع الناس فيها لساعات، لا يجرءون على العودة إلى بيوتهم خوفًا من المنفى الداخلى.. مفهوم؟ كان للمقاهى وكافتيريات البارات جو فريد، كان من بينها ذلك الذى عشت فيه، حين كان ينبغى علينا أن نكون خائفين، لكننا رفضنا أن نكون كذلك، والسبب الوحيد فى أننى لم أهدر حياتى فى إحباط كامل، يرجع إلى وجود دائرة من أصدقاء، هل يمكن؟ ماذا بقى لإذلالى؟ ولأننى عشت خلال ذلك، فماذا يمكن أن يخيفنى؟ حاولت أن أتذكر قليلًا ذلك الجو، ذلك الجو الغريب، الذى كان من الصعب جدًا أن أعبِّر عنه فى الأيام الحالية، فى روايتى **"الفشل"**. كان ذلك هو الزمن، الذى لم يكن لدى أى فرد فيه وطن خاص، لم يكن لدى أى فرد أى أموال، لكن كانت تحدث هناك، ليلة بعد ليلة، محاورات ونكات معتوهة، ولم يكن أى فرد يعرف ماذا سيجلب الغد.

حدث من ناحية أخرى، أن فقد جونتر جراس نصف بلده، كيف ترى جمهورية ألمانيا الديموقراطية، من خلال أعين الألمان الغربيين، خلال حقبة الخمسينات وما تلاها؟

جونتر جراس : أبدأ، بأننى درست بكلية الفنون بدوسلدورف، ثم التحقت فى عام 1953 بأكاديمية الفنون الجميلة ببرلين، ببرلين الغربية كما يقال، كان ممكنًا فى

ذلك الوقت، أن تعبر إلى برلين الشرقية دون أى عوائق، لم يكن الحائط قد أقيم بعد، كان يوجد بعض فنانين عاشوا فى برلين الشرقية ويدرسون فى أكاديمية برلين الغربية، وفى عام 1956، بعد أن انتهى تدريبى لفصل الماجستير فى "كارل هارتونج"، ذهبت مع زوجتى إلى باريس، التى كتبت فيها رواية **"الطبل الصفيح"**، وأتذكر الآن، أن الثورة المجرية فى عام 1956، كانت تجربة مولّدة بالنسبة لى كمراقب خارجى، وكانت فرنسا فى تلك الفترة، متورطة فى الهند الصينية، وبدأت المقاومة فى الجزائر. كان ذلك زمنًا مثيرًا من الناحية السياسية، وعلى قمة تلك الأحداث، كانت هناك أزمة السويس فى الوقت نفسه، مثل ثورة المجر، لم يكن ممكنًا للغرب أن يجابه أى شىء بأن يخوض حربًا جديدة، كانت المجر قد تركت فى هزيمة منكرة. كانت تلك تجارب مولدة بالنسبة لى، وكنت حاضرًا فى باريس وسط غرباء آخرين من أجل العمل والفنون، كتبت روايتى، وبمضى الوقت رجعت إلى ألمانيا، حيث فاز الاتحاد الديموقراطى CDU بأغلبية مطلقة فى انتخابات عام 1957، كانت عملية الإحياء فى مدّها الأعلى، على أية حال، حين رجعت ونشرت الرواية، اعتبر ذلك نجاحًا من ناحية، لكنه أثار كثيرًا من الاحتجاجات والأفعال القانونية بسبب الفن الإباحى وعدم احترام المقدسات. صدرت الرواية، عندما كانت عملية الإحياء فى كامل تأرجحها، لعالم الطبقة الوسطى ضيقة الأفق، لم يكن ذلك فعلًا يعنينى كثيرًا، لأنه حالما ظهرت رواية **"الطبل الصفيح"**، بدأت التفكير فى الكتاب التالى، تعتبر الكتابة عملا مستحوذًا، والشىء الوحيد الذى ربما يمتّ لذلك بصلة، كان بلا ريب هو أن خسارة مدينتى المحلية قد أصبحت تامة، كان من الواضح تمامًا بالنسبة لى، أننى فقدتها إلى الأبد.

تقصد مدينة دانزيج؟

جونتر جراس : نعم. وكان الممكن الوحيد لاستعادتها وبعثها من خلال وسائل أدبية فقط. قمت برحلتى الأولى إلى بولندا عام 1958، كى أتحقق من خلفية ما كتبت

حول دفاع مكتب البريد البولندى، كانت تلك هى المرة الأولى التى أرجع فيها إلى مدينتى المحلية، إلى المركز، الذى ما زال يحمل بوضوح آثار دمارها الكامل، على الرغم من أنهم بدأوا إعادة الإعمار بأسلوب أصيل. قابلت هناك سكان المدينة، الذين كانوا مثلى تمامًا، من أسر لاجئين، من "خيلنيس" و"جروندو"، وشعروا أولًا بأنهم كانوا غرباء عن المدينة ولكن كونى ألمانيًا فى وارسو، عوملت بحذر فى كل مكان، لكن الناس كانوا فضوليين فى "جدانسك" حول من أين جئت، كنت من "جدانسك"، وقد فهموا فورًا بما أحسّ به فى مدينة تبدّل فيها السكان فى غضون ذلك بشكل كامل، لقد فهموا بأننى أبحث أيضًا عن ذاتى، كانت تلك أيضًا تجربة حاسمة، حين أدركت بأن معاهدة هتلر وستالين الجهنمية، قد عزلت كل بولندا غربًا، وكان هو نفس الأمر تمامًا مثل ألمانيا مع اللاجئين والمطرودين، الذى فقدوا وطنهم. أثرّت تلك الخسارة، كطابع حاسم على كتاباتى التالية، التى حولتنى إلى مستحوذ واقعى. كان علىَّ أن أستعيد باستخدام وسائل أدبية، ذلك الذى فقد، أردت أن أستعيده بأعظم دقة ممكنة مع ترك مكان لخيالى.

لدينا بعض المعلومات هنا أيضًا عن جدل، أحاط برواية "الطبل الصفيح". أتذكر بشكل محدد أنه أثناء الأسبوع الأول لأفلام ألمانيا الغربية، الذى أقيم فى المجر عام 1980، كان مسموحًا لدور العرض أن تبيع نصف عدد المقاعد المتاحة فقط، وقد تأكدت سفارة ألمانيا الشرقية من أن السينما يجب ألَّا تكون كاملة العدد خلال عرض "الطبلة الصفيح"، وأنا أعرف، يا سيد جونتر جراس، أنك أيضًا كنت تَصْلَى بنيران النقد فى بولندا فى ذلك الوقت، بقدر كبير الشبه للأسباب نفسها فى "ألمانيا آديناور"، لأن أى فرد كان ينتمى إلى الاشتراكيين الديموقراطيين خلال حقبة الستينيات سقط فى منتصف نيران متقاطعة للمعسكرين، أليس كذلك؟

جونتر جراس : كان ذلك بالتأكيد الأسلوب الذى رأيت به الاشتراكيين الديموقراطيين، خلال إضرابات الطلبة عام 1986، نشرت مجلدًا من كتابات

سياسية، كتبت له مقدمة بعنوان **"تصدير منقّح"**، كان ذلك تدنيسًا علّقت عليه الآمال بتروٍ مثل شارة شرف، لأننى اعتقدت أن أى فرد يهتم بالسياسة، وفق حس الاشتراكيين الديموقراطيين، يمكنه أن يقوم بذلك كمنقّح فقط. لقد سبق أن تحدثنا كيف أن كتبًا معينة كان لها تأثير قوى علىَّ، أحد تلك الكتب، كان كتاب الكاتب البولندى **"سيسلو ميلوش"**، وليس شعره فقط هو الذى أفكّر فيه الآن، لكن ذلك الكتاب الذى صدر له فى الخمسينات تحت عنوان **"العقل الأسير"**، الذى يضع فيه تقييما لمختلف نزاعات الكتاب والمفكرين البولنديين: متعصبى الجناح اليمينى، متعصبى الجناح اليسارى، ومتعصبى الدين الكاثوليكى، كيف حافظوا على تغيير مواقعهم؟ كيف فقدوا إدراكًا صريحًا عبر التفكير الأيديولوجى؟ كيف قايضوا سواءً بعيدًا عن الانتهازية أم حتى الاتهام؟ وأصبحوا هناك أكثر تعصبًا؟ لقد ترك ذلك الكتاب تأثيرًا عميقًا على تفكيرى، وفوق كل ذلك، قرأت مقالاً **لكامو** عن أسطورة سيزيف فى الوقت نفسه، منحنى كثيرًا من المعنى، يعيد كامو تفسير بطل هذا العمل القديم كفرد لعنته الآلهة، وكل ما كان يطلبه منها، هو أن يتركوه يحافظ على صخرته، كان يؤمن بصخرته، على الرغم من أنه كان يعرف أنها لن تستقر على قمة الجبل، استنتجت من ذلك أنها لا تعطى أى معنى صريح سواء للمتشائمين أو للمتفائلين، لأن الصخرة لن تستقر على القمة على أية حال، وذلك هو ما يجب أن يكون عليه الأمر، إنها الأيديولوجيات فقط، هى التى تبحث حتى الزمن الحاضر عن عالم يمكن للصخرة أن تستقر فيه على القمة، واحد من تلك الأهداف التى يمكن الحصول عليها.

بشكل أساسى، ذلك هو الموقع الذى شغلته أيضًا كاشتراكى ديموقراطى، فليس هناك مثل هذا السرد التاريخى المحدد الموجّه، كى يضلل الناس، وله هدف محدد يمكن أن يتقرر، حتى لو كان ذلك هو ما يغذّى كل الأيديولوجيات، وهناك شىء آخر كان بالتأكيد موصّلاً لرؤيتى للعالم، وعلى ضوء ذلك، حين سألت نفسى،

مثلما ساءل عديد من أفراد جيلى أنفسهم حقًا، كيف أمكن حدوث انهيار جمهورية فايمار؟ بالإضافة إلى العوامل المعروفة التى أوصلت إليه، أعتقد أن السب الرئيسى كان معروفًا بأن مؤسساتها كانت كسيحة، رغم أنه كان هناك أيضًا عدد من الديموقراطيين يدافعون عنها، كان ذلك هو الدرس الأول بالنسبة لى. لذلك، بقدر ما كنت ناشطًا سياسيًا عبر عقود، فقد كنت أقوم بذلك، ليس بقدرتى ككاتب، بل كمواطن، مواطن لبلدى ؛حدث أن يكون كاتبًا بحكم المهنة. كانت تلك هى النقطة : لقد أنجزت تعهدى كارتباط بورجوازى، مثلما قد تشعر أنت بنفسك بالتأكيد هنا فى المجر، فإن الديموقراطية ليست دائمة، بل يجب الدفاع عنها كل يوم بشكل جديد، يمكن بسهولة للديموقراطية أن تكون مجرد قشرة مجوفة، مجرّد مولّد، ما دامت الآلية ما تزال تعمل، لكن حقوق الديموقراطية الأساسية ستفرض نفسها أقل وأقل، تلك هى النتائج التى استنتجتها.

بينما كان جونتر جراس يحارب ما كان، فى الحقيقة معركة متوحّد خيالية لإعادة تجديد الروح الألمانية والثقافة السياسية، فإن إمره كيرتس الشاب وسط كثافة قاعة الموسيقى والمسرح والمخاوف، التقط من أجل استجماع قواه واحدة من روايات توماس مان القصيرة "ماريو والساحر"، ماذا كان يمكنك أن تقرأ فيها؟

إمره كيرتس : لم تكن فعلا رواية "ماريو والساحر" هى التى التقطها، بل كانت رواية أخرى من رواياته الطويلة "دماء والسونج"، التى أثارت اهتمامى، لأننى فى ذلك الوقت كنت معجبًا كبيرًا بفاجنر، وكانت رواية "دماء والسونج"، هى أول عمل مكتوب بواسطة كاتب حقيقى يهاجم بشكل صادم، وقد ظللت تحت تأثير سحر تلك الصدمة لعدة شهور، ومن المعروف أن جورج لوكاتش كان هو أيضًا مولعًا بتوماس مان، وكنتيجة لذلك فإن أعمال توماس مان بدأت تدريجيًا بالظهور مرة أخرى فى المجر، كان ذلك هو الشىء الجيِّد الصادق الوحيد الذى أنجزه لوكاتش، لأنه مكننى من أن أعرف روايات توماس مان القصيرة، مثل "الموت فى

فينسيا"، **"ماريو والساحر"**، ولكن أيضًا كانت المقالات أهم من ذلك كله، حدث ذلك حوالى عام 1954 – 1955، التى كانت فترة أصبح فيها نوع معين من الأدب متاحًا فى المجر كعمل آزاييف **"أبيض يبحر على البعد"**، **"بعيدًا عن موسكو"**، وأعمال مثل تلك. وبينما كان السيد جراس يكافح باتجاه ارتباط سياسى، كنت أكافح كى أخلص نفسى من سياسة كلية الوجود لدكتاتورية كلية الوجود، كنت أهدف إلى الجرى أمام الريح بعيدًا عن الحدود، وخططت أن أفعل ذلك، ومن خلال قطع التسلية الخفيفة التى كتبتها، وضعت نفسى فى موقع أمكن أن أنال فيه عملاً ثابتًا، وأصبحت قادرًا على أن أقيم أودى منه، بينما بدأت رواية "لا مصير".

هل قرأت روايات توماس مان القصيرة فى المجر؟

إمره كيرتس : نعم قرأتها هناك، بالإضافة شىء آخر وثيق الصلة بذلك فى الوقت ذاته، فخلال "أسبوع الكتاب" الذى أقيم عام 1957، عثرت على كتاب صغير أصفر مغلّف، كان ذلك الكتاب الصغير بعنوان **"الغريب"** للكاتب آلبير كامو، من المثير أن كامو، الذى وضع السيد جراس على خطى مستقبله، كانت رواية **"الغريب"** هى العنصر الحاسم حقيقة بالنسبة لى أيضًا، وقد ظللت أقرأها مرارًا وتكرارًا حتى حفظت النص فعليًا عن ظهر قلب، وهو ما جعلنى شغوفًا بشكل غير عادى بأعمال كامو الأخرى، مثل مقال سيزيف، الذى لم يكن ممكنًا الحصول عليه فى المجر فى ذلك الوقت.

وكيف كان الأمر بالنسبة لميلوش، للمثال؟

إمره كيرتس : لقد نشرت أعماله هنا فى المجر، فقط بعد تغيّر النظام، وقد قرأته باهتمام جدير بالاحترام، لكنه كان صادمًا بدرجة أقل، ما عدا ربما كيف عامل "بوروسكى" بشكل غير عادل، ألا توافقنى الرأى؟

لقد وقعت عليك كل تلك التأثيرات عن طريق المجر، لذلك أين دخلت إلى اللغة الألمانية، ولماذا الألمانية على وجه الخصوص؟

إمره كيرتس : حين كنت شابًا، كانت اللغة الألمانية لغة إجبارية، وقد ذهبت خلال سنوات مدرستى الأولية إلى منشأة مدنية، حيث تعلمت اللغة الألمانية والإنجليزية وفق أسلوب "مونتسورى Montessori "، كانت اللغة الألمانية إجبارية فى صالة الألعاب الرياضية، لذلك طلبتُ بعضًا من القواعد عندئذ، وبعد ذلك أصبحت كل أنواع الأدب أدبًا ألمانيًا، ما دمت لا أقرأ بالفرنسية، لكننى تواصلت مع المؤلفين الفرنسيين خلال الستينات، قرأتهم فى ترجمات ألمانية، تكرمًا من مطبوعات دار "روولت Rowohlt " الورقية، بأسلوب السيد جراس نفسه، ولم تكن "أسطورة سيزيف" منشورة، بينما ظهرت بقية الأعمال، التى كان ممكنًا الحصول عليها فى المجر، لأن محلاً من محلات بيع كتب اللغة الأجنبية كان يبيع تلك الأنواع من الكتب، لذلك كنت قادرًا على أن أقرأ الأدب الفرنسى باللغة الألمانية.

من محل بيع كتب اللغة الأجنبية نفسه، مصادفة، كان من الممكن فى عام 1969 شراء كتاب جونتر جراس "البديهى من فوق إلى تحت"، الذى كان بقدر ما أعى أول نقد لحركة طلاب 68، التى سبق ذكرها آنفًا من وجهة نظر منقّح، نحن نعرف، يا سيد جراس، أنه خلال الستينيات أصبحت متورطًا تمامًا عن كثب فى السياسة، لقد لعبت دورًا نشطًا فى معسكرات انتخاب "الديموقراطيون الاشتراكيون SDP "، وكنت صديقًا لساحر الجماهير فيلى برانت، وكان ذلك النوع من الارتباط السياسى فى المجر هو القاعدة، ألا يعتبر ذلك أمرًا غريبًا، لأنه كان ما قبل ظاهرة الحداثة فى ألمانيا؟

جونتر جراس : خلال حقبة الستينيات، كان الكتاب المشهورون منهم، والذين لم أكن واحدًا منهم، يرضون أنفسهم بتوقيع عريضة احتجاج عرضية ضد هذا أو ذاك، كان لديهم، غالبًا بطبيعة الحال سبب وجيه ليفعلوا ذلك، لكن الأمر سرعان ما

كان يتوقف عند ذلك الحد، أما بالنسبة لى، حين رجعت إلى برلين من باريس عام 1960، كانت الأشياء مختلفة، وبعد ذلك بعام بنى حائط برلين، وكان عمدة برلين فى ذلك الوقت هو ويلى برانت، الذى رشّح نفسه كمرشح للديموقراطيين الاشتراكيين، وراح ينافس للحصول على مقعد فى مجلس البوندستاج، وفى شهر سبتمبر من نفس عام 1961، من السنة نفسها، ألقى كونراد آديناور خطابًا شائنًا فى "رجنسبرج"، حيث وصم برانت لتركه ألمانيا تحت حكم النازية، واستفاد من ذلك، وهو ما كان له فى تلك الأيام تأثير بالنسبة للناس، وقد نظر عموم الناس الى هذا الموضوع، كموضوع شرف، لقد كان ذلك حقيقة، هو ما دفعنى الى أن أقوم بأكثر من مجرد توقيع عريضة احتجاج أدبية. وقد تعرفت على برانت من خلال "أجون باهر"، سكرتيره الصحفى، وساعدته فى كتابة كلمات وخطب معسكره الانتخابى، كانت واحدة من عاداته، للمثال، ألّا يقول "أنا" فى المواضع التى تكون فيها مناسبة، وبدلًا منها كان يستخدم صيغًا مواربة متقنة، مثل "الشخص الذى يتحدث إليكم هنا"، ومثل تلك العبارات، فكتبت "أنا" فقط فى موضع كل منها، قال باهر، انظر، لقد قمت بعمل جيِّد، إذ حققت على الأقل ثلاثين بالمائة من تغييراتك عبر ذلك الفعل. كان ذلك، هو كيف جرت الأمور؟ وقد سافرت مع برانت ضمن قافلة المعسكر الانتخابى، وهكذا كان ممكنًا أن أسمع بنفسى عن التأثير الذى أحدثته الخطب، والتى عملت عليها أنا أيضًا، وقررت بعد ذلك بأربع سنوات أن أنظم رحلة مع الطلاب لمعسكر انتخابى، يتمّ فيه كل شىء وفق أسلوبى الخاص فى العمل، كان ذلك النوع من العمل شديد الاستنزاف للجهد بطبيعة الحال، ويحمل مخاطر أيضًا، لأن لغة السياسة يسّرت لى العامية أيضًا، لكن يجب أن يكون الفرد قادرًا على أن يستنتج الفوارق بوضوح بين ما يجب أن تعبّر عنه بأسلوب أدبى وما يجب أن يعرفه الناس مباشرة كحديث سياسى، بدون أى تلاعب أو تمويه، ودون اللجوء إلى مصطلحات قبيحة تظلّ تتسرب إلى حديث السياسيين، مثل "تعديل تشريعى "أو "دعوى قانونية"، كان ذلك جزءًا من الأمر، ومن ناحية أخرى

تعلمت شيئًا عظيمًا آخر، فقد سافرت الى مناطق وقابلت أناسًا لم يكن ممكنًا أن أصل إليهم من خلال الأدب، وقمت بالاتصال بطبقات جديدة من المجتمع، من أجل ذلك، لم أندم أبدًا على ما بذلته من جهد.

كما يجب على بأن أخبرك أن الطريقة التى كان برانت قادرًا على الإنصات إلى الكتاب والمفكرين الآخرين بانتباه، جعلته الأول فى السياسة الألمانية، كان يجيد الإنصات الى الناس جدًّا، ثم يستوعب بعضًا من تلك الأفكار بعد تكيّفه الخاص معها، كان ذلك أمرًا مشجعًا، وبالمثل تعلمت منه أشياء معينة : ما أعرفه عن الشعر للمثال، فقد لا تكون هناك مساومة فى قصيدة، لكننى تعلّمت منه بأنه فى السياسة لا يمكن للفرد أن يحيا دون أن يكون قادرًا على المساومة، إنهما بؤرتان متقابلتان، من الصعب الجمع بينهما، تلك كانت واحدة منهما، كان الأمر الآخر يحدث عندما كان ذلك الرجل عملى النزعة متحجر الفؤاد، لكنه يمتلك الشجاعة فى الوقت نفسه كى ينظر إلى ما حوله، وذلك فى وقت كانت ألمانيا قد تحجرت فيه كلية.

طوّر برانت أساليب جديدة فى التعامل مع الأشياء، مثل سياسة اتخاذ خطوات صغيرة فى السياسة من أجل الشعب، التى حققت تيسيرات فى تعليمات السفر، كما أخذ الخطوات الأولى، التى قادت الى مؤتمر هلسنكى، وبذلك كان عاملاً مساعدًا فى الانفجار الداخلى النهائى لكل كتلة الاتحاد السوفييتى، وعلى الرغم من أنه لم يعد مستشارًا، فإنه لا زال يؤثر فىَّ حتى يومنا هذا ؛لأنه بالرجوع إلى السبعينيات حين كانت حالات التوتر بين الشرق والغرب لا تزال عالية، أرسل مبعوثا من الأمم المتحدة كى يكتب "تقرير الشمال والجنوب"، قال فيه إنها ستكون مشكلة كبيرة فى المستقبل، لكنه لم يوصّف فقط حالة فقر العالم الثالث، لكنه أبرز أيضًا أساليب جديدة لمعالجتها، قال إن ما نحتاجه هو نظام اقتصادى عالمى جديد، يمكن لدول العالم الثالث أن تتفاوض فيه على قدم المساواة مع الدول الغنية، وأن ما نحتاجه سياسة داخلية للعالم، وحين أقارن ذلك مع الحاضر، أرى مدى عجزنا عن ردع

الإرهاب، وكيف نفكر؟ كيف تفكر القوى العظمى الوحيدة فى العالم، الولايات المتحدة الأمريكية، فى أن الإرهاب يمكن أن يهزم بوسائل عسكرية؟ وهو ما لا يقنعنى فاستدعى آراء ويلى برانت، دون نوع الجهد الذى كان الأمريكيون قادرين عليه بعد الحرب، ودون خطة مارشال للعالم الثالث، فإنه لن يمكن احتواء الإرهاب أبدًا، بل سيظل فقط ينمو وينمو، وهذه، من وجهة نظرى، مؤشرات سياسية مثيرة للاهتمام، ليس فقط من وجهة نظر سياسية، ما داموا قد كشفوا لى الأفق وفق شروط أدبية، تمامًا أيضًا بمثل هذا الشعور، الذى حافظت على البدء به عند نقطة محددة من دانزيج.

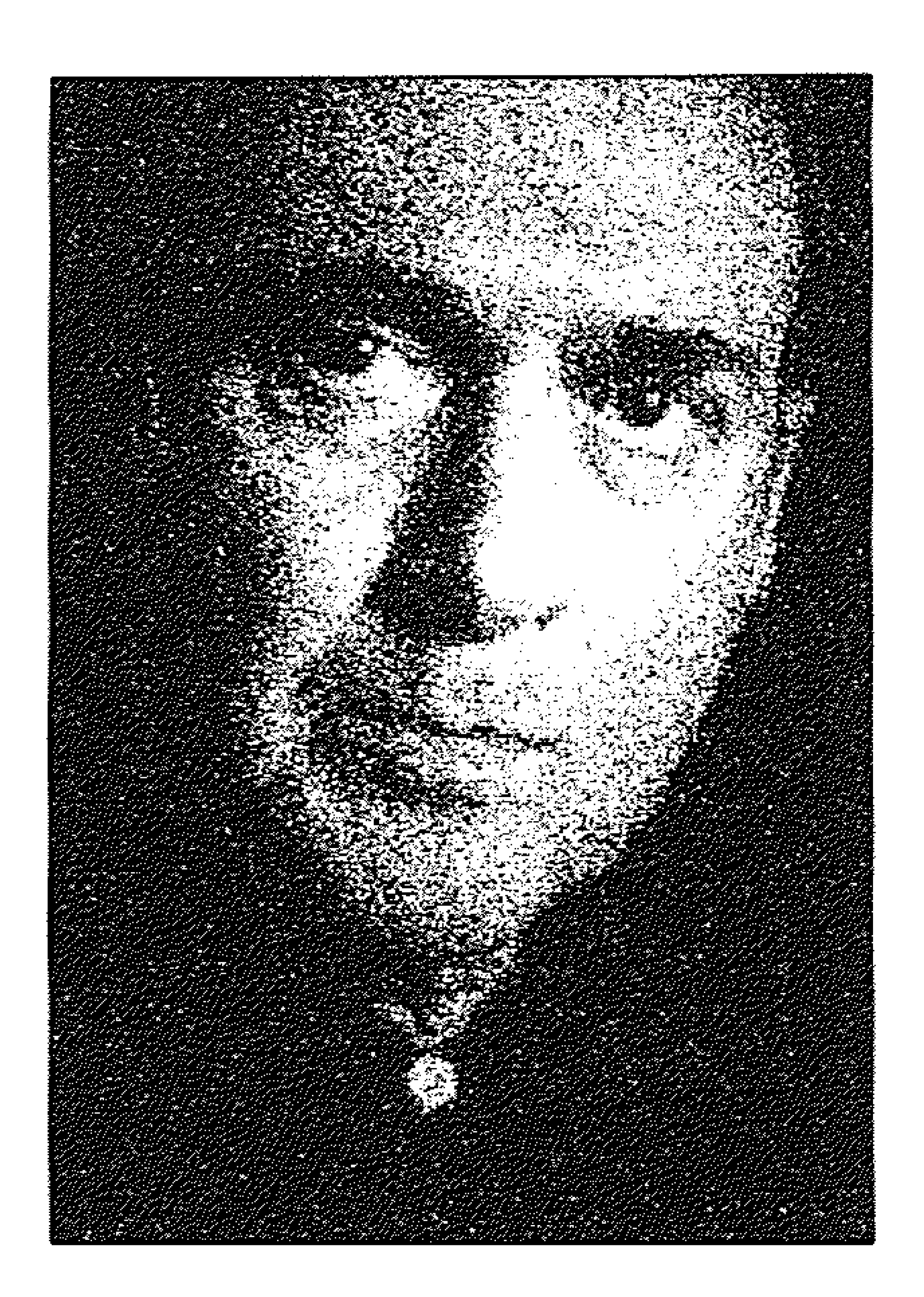
دانزيج هذه، أو جدانسك، وهذه التجربة الأولية، التى حافظت ثلاثيتك الروائية على العودة إليها، هذا العالم الخاص بالكاشوبى والبولنديين والألمان، هذا التنوع الذى امتد صداه عميقًا الى المجريين، ومع ذلك، أودّ عند هذه النقطة أن أتحوّل إلى إمره كيرتس، الذى حتى لو كانت ميوله السياسية أقوى من ميوله الأدبية، أن تتاح له فرصة صغيرة، كى يصبح متورطًا فى معسكرات انتخابية، مع العلم بأن ذلك كان حال حزب دولة واحد، شىء ما قد تغيّر فعلاً، يجب الاعتراف به، لا يمكن استنتاجه أبدًا فما زال هناك شعار يتردد كالببغاء "أى فرد ليس ضدنا، هو معنا". ذلك ما حدث، وهو ما فعله أيضًا عصر المرح الخانق، برغم السماح بعدّة أشياء، وأشياء أخرى لا تزال ممنوعة، هذه هى الفترة، حين يتحول إمره كيرتس القارئ إلى إمره كيرتس الكاتب، حقبة السبعينيات، حين عرفتك للمرة الأولى؟

إمره كيتس : لقد فاقت الستينيات السبعينيات فى الأهمية، فى الوقت الذى كان السيد جراس ينسج عميقا تورّطًا سياسيًا، كنت أنسج عميقًا حول كيف لا ينبغى للكاتب أن يورّط نفسه بالسياسة، إنه شيء مميَّز جدًّا، ومن الواضح أنه يرتبط بإحكام حقًّا بنظام حزب واحد أمام الديموقراطية. هذان بعدان مختلفان تمامًا، وبالنسبة لى وحتى أكون قادرًا على العمل، وأن أكون مستقلاً، فيجب أن أمزق كل

الروابط السياسية، أنا لست متأكّدًا، من أننى ربّما لست سياسيًا بالسليقة، لكن ذلك هو موقعى، وينبغى أن أتخطاه الى الأمام فى الزمن، وما أعيشه عبر الزمن الراهن هو ما قال عنه السيد جراس فى وقت سابق، إن الديموقراطية هى ذلك الشىء، الذى يجب أن يحكى درسه كل يوم، وهذا ما يجب أن يقال، وكى أقول ذلك بشكل آخر، فإن الإجماع يجب أن يعاد تأكيده كل يوم، إنه عمل صعب ذو فوائد عالية أيضًا، لكن بالرجوع إلى تلك الأيام لا أجد لدى حاجة الى أى إجماع، لأننى أشمئز من الإجماع، إذا خدمتنى الذاكرة بشكل صحيح، فقد جلست معك عند انسحاب الكتّاب فى زيجليجت، وحصلنا على متعة كبيرة على حساب الإجماع، يعتبر أمرًا شديد الأهمية بالنسبة لى، ألاّ تكون هناك روابط سياسية مع المجتمع الذى أعيش فيه، ليس لدى ميل لذلك النظام، لقد طرحتها بشكل جميل، ذلك الإبحار المرح والانسجام، كوخ نهاية الأسبوع، القمر، والإجازات، وكل تلك الأشياء.



29 مسرحية لعينة، أليس ذلك كافيا؟!



حوار مع الكاتب المسرحى البريطانى

هارولد بينتر

(جائزة نوبل فى الآداب عام 2005)

أجرى الحوار: مايكل بلنجتون

تمّ تكريم الكاتب الإنجليزى هارولد بينتر بحصوله على جائزة المسرح الأوروبى، وقد صعد على المسرح فى تورين، لإجراء هذا الحوار.

إذا رجعنا إلى العام الماضى، الذى كان استثنائيًا، بعد أن فزت فيه بجائزة "ويلفرد أوين"، وجائزة "فرانز كافكا"، وجائزة نوبل فى الآداب، والآن بجائزة المسرح الأوروبى، هل ساعد كل ذلك الاعتراف العلنى على أن يحافظ عليك بشكل طبيعى خلال هذه الفترة الصعبة؟

بينتر: حسنًا، لقد خضت عددًا من التجارب المرهقة، كان بعضًا منها ساخرًا تمامًا بشكل رهيب، كنت قد حضرت مهرجانًا لأعمالى أكثر من مثير، أقيم فى "ذا دبلن سييتر" فى أكتوبر الماضى، احتفالاً ببلوغى الخامسة والسبعين، كما كنت سأغادر "دبلن" فى اليوم التالى، وبينما كنت أخرج من السيارة فى المطار، انزلقت على كتلة حجرية من الرصيف، وجرحت رأسى، وعندما التفتت زوجتى، التى كانت حاضرة هناك أيضًا، وجدتنى ملطخًا بالدم، أمضيت أربع ساعات من تلك الليلة بالمستشفى فى حالة رهيبة تمامًا، وعدت إلى إنجلترا فى الصباح التالى، وبدأت فى التعافى، واستيقظت بعد يومين من ذلك، لأكتشف أننى قد فزت بجائزة نوبل فى الأدب!

هكذا بدت حياتى، خلال العام الماضى، أدبية تمامًا، بكل ما تضمنته من نجاح وفشل.

ما التأثير الذى خلفته جائزة نوبل على حياتك؟

بينتر: بداية كان الأمر مفاجأة عظيمة، غير متوقعة تمامًا، هاتفنى فتى من ستوكهولم فى حوالى الثانية عشرة إلا ثلث، قائلا **"صباح الخير، هل هذا هو هارولد بينتر؟"**، قلت **"نعم"**، فاستطرد **"أنا سعيد بأن أخبرك أنك فزت بجائزة نوبل فى الآداب"**، فتساءلت **"هل حدث ذلك فعلًا؟"**. أجاب **"نعم"**، فقلت **"شكرًا لك"**. ثم جاءت الخطوة الثانية، حين طلب منى أن أكتب وأسلم محاضرة نوبل السنوية. حينئذ وجدت نفسى ثانية فى المستشفى، كنت مصابًا بإصابة جلدية شديدة الغرابة يطلق عليها "الغابة البرازيلية"، شاركت بهذه الحالة الطبيعية المحبطة الهنود البرازيليين. على أية حال، تجاوزت كل ذلك، وكنت أكتب خطاب نوبل، حين دقّ جرس التليفون، وكان الطبيب، الذى قال لى إنه ينبغى عليه أن يجرى بعض اختبارات الدم لى، ثم أضاف بأننى **"ينبغى أن أحضر إلى المستشفى حالاً"**، فسألته عما يعنيه بكلمة **"حالاً"**؟، فأجاب **"الآن، فى غضون الدقائق الخمس التالية"**.

كنت قد انتهيت فعلًا من الخطاب، فلم يستغرق الأمر إلاّ ما يقرب من عشر دقائق كى أصل إلى المستشفى. وبعد وصولى بوقت قصير، وجدت نفسى فى العناية المركزة، بعد أن وجدت صعوبة شديدة فى التنفس، كان هناك كثير من الأطباء من حولى، مع زوجتى شديدة القلق، عندئذ أدركت، للمرة الأولى فى حياتى فعلاً، أننى كنت على وشك الموت، لأنك إذا لم تستطع التنفس، فذلك هو الموت. لم أع قبلها أبدًا فى حياتى مثل هذه الدرجة من الخطورة، لكننى لم أمت، ساعدنى الأطباء على تجاوز تلك الأزمة، وها أنا هنا اليوم.

مع تقديرى العميق (تصفيق عال)، إننى لا أريد أن أطيل فى هذا الأمر بشكل سقيم، ولكن فى اللحظة التى تيقنت فيها أن الموت ربّما يكون وشيكًا، ماذا حدث؟ وماذا يدور عندئذ فى ذهن المرء؟

بينتر: ليس هناك وقت للتفكير. إنك لا تفكر على الإطلاق. أنت تختبر الأمر فقط، ما تفعله، فى حالتى، هو أن تكافح، وتكافح للبقاء على قيد الحياة، أن تحاول

وتصرّ على التنفس، أنت تصرّ على ألا تفقد القدرة على التنفس، وقد تمكنت من ذلك بواسطة سطح أسنانى الخارجى.

بعد أن كتبت محاضرة نوبل، وكان عليك أن تسلمها. كيف كانت صعوبة تلك التجربة؟

بينتر: كنت أعيش على كرسى متحرك، وقد نقلت من المستشفى إلى الاستوديو، حيث أدّيت الخطاب، ثم رجعت مباشرة إلى المستشفى، وكان ذلك أمرًا طيبًا. كنت معتادًا تمامًا على القراءة من نصّى الخاص، كان جلّ اهتمامى، أثناء أداء ذلك الخطاب، بل وحتى أثناء كتابته، ألاّ يكون عاطفيًا على الإطلاق.

نأتى إلى محتوى المحاضرة نفسها، ويبدو لى إن جاز القول، بأنّه بينما لا توجد حقيقة نهائية فى الفن، فإنّ علينا التزام النظر إلى حقيقة حياتنا ومجتمعنا، ومن هذا المنطلق، أتساءل هل أصبح العراق مستنقعًا؟، بسبب كل الأدلة الوثائقية، وبسبب من جوانتانامو، وبسبب من أبو غريب، ألم يستيقظ الناس حول العالم على هذا الواقع؟

بينتر: يبدو الآن أنّ هناك اهتمامًا عامًا أكثر لما نحن مسئولون عنه فعلاً، وعن الأفعال التى قامت بها بلادنا: ماذا تعنى، وأى دمار حقيقى سبّبته، وأى تعذيب حدث فعلًا؟ ذلك ما كنت مشغولاً به كثيرًا لسنوات طويلة، لهذا أعتقد أن أشياء مثل أبو غريب، بل وحتى جوانتانامو، ليسا أمرين جديدين: هناك سوابق كثيرة. وكما أشرت إلى ذلك فى محاضرتى، فإن السياسة الخارجية الأمريكية التزمت التشدّد عبر الخمسين عامًا أو أكثر الماضية، يحرّكها همّ وحيد، هو **"ما فيه مصلحتنا؟"**.. هناك الكثير من الأمريكيين، الذين يحتقرون أو يخجلون أو يغضبون من ذلك، مثلما أفعل، وقد تسلمت كثيرًا من الرسائل من أمريكيين بعد أن أدّيت خطابى، كثيرًا منها صيغت بعبارة تنمّ عن بعض اليأس. لكن، إذا ما عدت ثانية إلى سؤالك، فلن

أجد أن الهجوم الأمريكى قد أساء استخدام القوة فقط، وهو ما جعلت منه فى الماضى موضعًا طيّبًا للسخرية، بل جعلنى أسميه غباءً أيضًا، على أقل تقدير. لكننا نعلم ما يواجهنا الآن وجها لوجه، وأعتقد بأننا ووجهنا به من قبل منذ عدة سنوات.

لكن تلك نقطة جوهرية، لأنّ واحدة من أهم اللحظات فى المحاضرة، حين تكرر القول بأن التدخل الأمريكى فى الشئون الداخلية للأقطار الأخرى "لم يكن ليحدث أبدًا" لو جعلنا أحداثًا معينة فى وعينا، وهو ما يمكن أن نقوله بالنسبة للعراق، أليس كذلك؟، فالدليل معنا يوميًا، كما أن هناك اهتمامًا متزايدًا بالأكاذيب والخداع؟

بينتر: نعم، يعتبر الأمر كذلك تمامًا، وبطبيعة الحال، فإن ما لا يمكن تجاهله الآن، هو أن معظم الناس يدركون ذلك جيّدا، وفى حالة أبو غريب على سبيل المثال، فانّ أعمال التعذيب تلك لا يمكن اعتبارها أحداثًا عشوائية، إنها لم تكن مجرد تفاحة واحدة سيئة، كما يُعْتقد. لقد جاءت من أعلى المستويات، نحن ننظر إلى البيت الأبيض. نحن ننظر إلى البنتاجون، نحن ننظر إلى رقم 10 داوننج ستريت أيضًا، إلى من ننظر هنا، فهذا ما لست على يقين منه، لكن لدى شعور بيّن بأن بعض الناس فى هذا الحضور سيكون لديهم بعض ما يقال فى هذا الشأن، يسبغ مكان إقامة الفرد انطباعًا عظيمًا عليه. إننى أحسّ بالتأكيد بشعور عميق من العار من أفعال حكومتنا، إننى أعنى الحكومة البريطانية، أعتقد أن تبعية بلير لبوش أمر مشين ومقرف، بل أعتقد أيضًا أنه أكثر من ذلك، إنّ هذا الإحجام عن مجرد قبول حقيقة أنك إذا ذهبت وألقيت قنابل على آلاف البشر، فى دولة ذات سيادة – مهما كان ما تعتقده فى تلك الدولة – ليس فقط عملية قتل جماعى، بل يعتبر كذلك جرائم حرب.

أذيع خطاب نوبل فى بريطانيا من خلال بثّ حى على قناة فضائية، وتمّ تغطيته صحفيًا بعرض شامل فى جريدة الجارديان، لكن، على قدر ما عرفت، فقد تغاضى تليفزيون البى بى سى BBC عن نقله على نحو ما. هل يدهشكم ذلك؟

بينتر: لم تتغاض البى بى سى عن نقله فقط، بل قامت بتجاهله كليّة، وهو ما لم يحدث من قبل أبدًا، هناك من يتجادلون بأن البى بى سى قد تجاهلت الخطاب بالتواطؤ مع الحكومة، وأنا لا أصدّق ذلك، تلك هى نظرية المؤامرة، التى لا أومن بها.

إذن، ما التعليل؟

بينتر: أنا لا أدرى، ينبغى أن نسأل البى بى سى.

معروفة بطبيعة الحال، وجهات نظركم فى سياسة بريطانيا، وتبعية بلير لبوش، إننى أتساءل فقط عمّا إذا كان هناك أى شخص تحترمه فى الحياة السياسية البريطانية؟

بينتر: هناك رجل فى حكومة العمال، هو روبين كوك، الذى أكنّ له عظيم الاحترام. كانت لديه شجاعة المجاهرة بالرأى والاستقالة بسبب العراق، كان رجلاً جديرًا بالاحترام. لكن الاستقالة بسبب المبدأ ليست شيئًا عصريًا تمامًا فى مجتمعنا.

هل يمكن أن أنتقل إلى النصف الآخر من محاضرة نوبل، الذى تناولت فيه عملية الكتابة، لقد تحدثت عن كيفية نشوء المسرحية من سطر أو من كلمة أو من صورة، كما تحدثت أيضًا عن طريقة مقاومة الشخصيات لك، حتى تستأنف حياتها بنفسها، لكن أليس لك دور واعٍ ينظم الحدث والشخصيات؟

بينتر: لست معنيًّا بعملى الواعى بذلك الأسلوب فى مرحلة مبكرة من الكتابة. لكن بعد الوصول إلى نقطة معينة، أبدأ عندئذ العمل بدأب شديد على النص، بوعى تام. بكلمات أخرى فإننى لا أعيش فى لا وعيى كل ذلك الوقت الصعب، بل أظلّ أراقبه، لكن واحدًا من أكثر الأشياء إثارة حول كونى كاتبًا، تكمن فى اكتشاف الحياة فى شخصيات مختلفة، لم تكن تعرفها على الإطلاق، ينبغى عليك أن تدع تلك الشخصيات تعيش، إلى مدى معيّن، حياتها الخاصة، لكن هناك أيضًا صراع مستمر دائر بينك ككاتب وبينها كشخصيات: حول من المسئول؟ ليست هناك إجابة سهلة

لهذا السؤال. لكن أفترض أخيرًا، أن المؤلف هو المسئول، لأنه – سواء شاءت الشخصيات ذلك أم لم تشأ – فإنّ كل ما ينبغى عليه عمله هو إخراج قلم والقيام بذلك (لفتة محو)، وها هو قد خسر سطرًا، ربّما يكون سطرًا من سطور الحوار المحببة لديه (ضحك)، لكن، ها هو القلم وقد أصبح مشرعًا فى يدى.

لنأخذ مثالًا محددًا، "روث" فى مسرحية "العودة للوطن"، كان من الواضح أنها تمتلك إرادة وحياة خاصة بها، لكن هل كنت تعرف، منذ البداية، إلى أين تمضى؟ وهو ما كان باتجاه سلطة تتناقض مع موروثها العائلى؟

بينتر: لم أكن حقيقة أعرف ما سيحدث: إلى أين كانت تمضى، هى أو المسرحية، لا أعرف كم من الحاضرين هنا يعلمون ذلك، لكن المشهد الذى يظهر أخاها الأكبر، "تيدى"، وقد أحضر زوجته للوطن من أمريكا، لكى تقابل أسرته فى لندن. وعندما وجدت هاتين الشخصيتين فى الغرفة، لم تكن لدىَّ أية فكرة عمّا سيحدث لأى منهما، وتدريجيًا، نمت المسرحية، وفرضت نفسها جزئيًا عبر أحداثها: قوة "روث" الجنسية، سلطتها التى بدا أنها تنمو فى مكانها بأسلوب غريب، بينما تتقدم المسرحية، ربما يبدو كلامى مجرد هراء، لكننى ببساطة لم أستطع أن أحيد عن طريقها، وبدأت تهيمن على المسرحية بطريقة لم أكن أتوقعها، كانت شخصية لا يمكن تفاديها، وواحدة من شخصياتى الأثيرة فعلًا.

هل العملية هى نفسها، بصراحة المسرحيات السياسية نفسها، مثل "شخص على الطريق"، "لغة الجبل"، أو "زمن الحفلة"؟

بينتر: لا يمكن أن تكون هى العملية نفسها تمامًا، لا. بل بالأحرى يصعب تعريفها. لكن فى مسرحية "وقت الحفلة" كان لديك عدد من البشر حسنو الهندام، يتمتعون بحفل شامبانيا عصرية معبأة، بينما كانت هناك فى الخارج حواجز طرق ومروحيات. لقد عرفت فى مرحلة مبكرة أن الناس فى الحفلة – أو على الأقل بعضًا منهم – مسئولون عما يحدث فى الطريق. لذلك، كان لدى نوع معيّن من معلومات لم

أكن أمتكلها أثناء كتابة مسرحية "**العودة للوطن**". إنّ كتابة المسرحيات نشاط مركب، لا تتكرر فيه التجربة نفسها مرتين.

من الواضح أن المسرح السياسى يتخذ أشكالاً مختلفة، هل تعجب بالكتّاب، الذى يتبنون نهجًا مختلفًا عن نهجك الخاص، مثل بريخت؟

بينتر: نعم، يعتبر بريخت شديد الأهمية بالنسبة لى، فأنا أقرأه وأعجب بشعره كثيرًا، لكن، بالرجوع إلى الزمن الحاضر، أجد أننى أكنّ احترامًا كبيرًا لأعمال **دافيد هير**: مثل مسرحيتيه "**مادة تحدث**"، و"**الطريق الدائم**"، وغيرها، إنه يكتب مسرحيات حادة، شديدة الوضوح، تحلل ما يجرى، إننى أعجب بدقته الشديدة، بأمانته، وإصراره على البحث عن الحقيقة.

يوجد فى هذه اللحظة فى بريطانيا تطلّب شديد للمسرح الحرفى. هل تدعّم هذه الحركة؟

بينتر: تمامًا، لقد أنتجت بعضًا من الأعمال الجيِّدة فى مسارح "**ترايسكيل**"، و"**رويال كورت**"، على الرغم من أننى انزعجت لما حدث لمسرحية "**اسمى راشيل كوري**" فى نيويورك "، (هى مسرحية جرى الاشتراك فى تحريرها أخيرًا من واقع يوميات ورسائل آلان ريكان ومحرر مقالات الجارديان **كاثارين فينر**).. الحقيقة الصادقة هناك، كما نعرف، أن **راشيل كورى** كانت امرأة أمريكية شابة تبحث الوضع الفلسطينى فى إسرائيل، عندما مرّت فوقها إحدى الجرّافات، التى كانت تهدم منازل الفلسطينيين، وقتلتها.

وقد سحبت هذه المسرحية من الإنتاج المسرحى فى نيويورك، وذلك كما أعتقد، مطابق تمامًا لما يحدث أكثر وأكثر فى بريطانيا وأمريكا، من قمع للمعارضين، وللحقيقة أود أن أشير فقط إلى حظر الاحتجاج فى مساحة معينة خارج مبنى البرلمان، لقد مشت امرأة إلى هذه المنطقة، وقرأت أسماء الجنود البريطانيين الذين قتلوا فى العراق، كان عددهم فى ذلك الوقت يقترب من الثمانين، فتمّ القبض عليها،

وتغريمها، وأصبح لها الآن سجل جنائى، ما كانت تقوم به فعلًا تلك المرأة من قراءة أسماء القتلى خارج مبنى البرلمان، كان تذكرة لأعضاء البرلمان بمسئوليتهم الجوهرية، هكذا طرح عليها الغطاء، ليتم إبعادها مباشرة.

ماذا عن موقفك الخاص فى هذه اللحظة، هل تتلهف لوضع القلم على ورق مازال هناك؟

بينتر: نعم. إنه مجرد سؤال عن كيف سيكون الأسلوب، لقد كنت أكتب شعرًا منذ شبابى، وأنا متأكد من أننى سأحافظ على كتابته حتى أتوقف عن العمل. لقد قلتها من قبل، وها أنا أقولها ثانية، لقد كتبت تسعًا وعشرين مسرحية لعينة. أليس ذلك كافيًا؟!

أخيرًا، ونحن نحتفل بجائزة المسرح الأوروبى، فى عصر الإمكانية الإلكترونية اللانهائية، هل لا يزال لديك إيمان إيجابى بما يستطيع المسرح أن يفعله؟

بينتر: إنّ الحقيقة المجردة لمشاركة جمهور وممثلين فى هذه اللحظة المحددة من الزمن، تعنى كثافة الحياة التى تنتقل بين المسرح والقاعة، وأنه ليس هناك ما يماثلها، وهكذا، نعم، لا يزال لدى إيمان، إيمان متزعزع، بفعل المسرح.

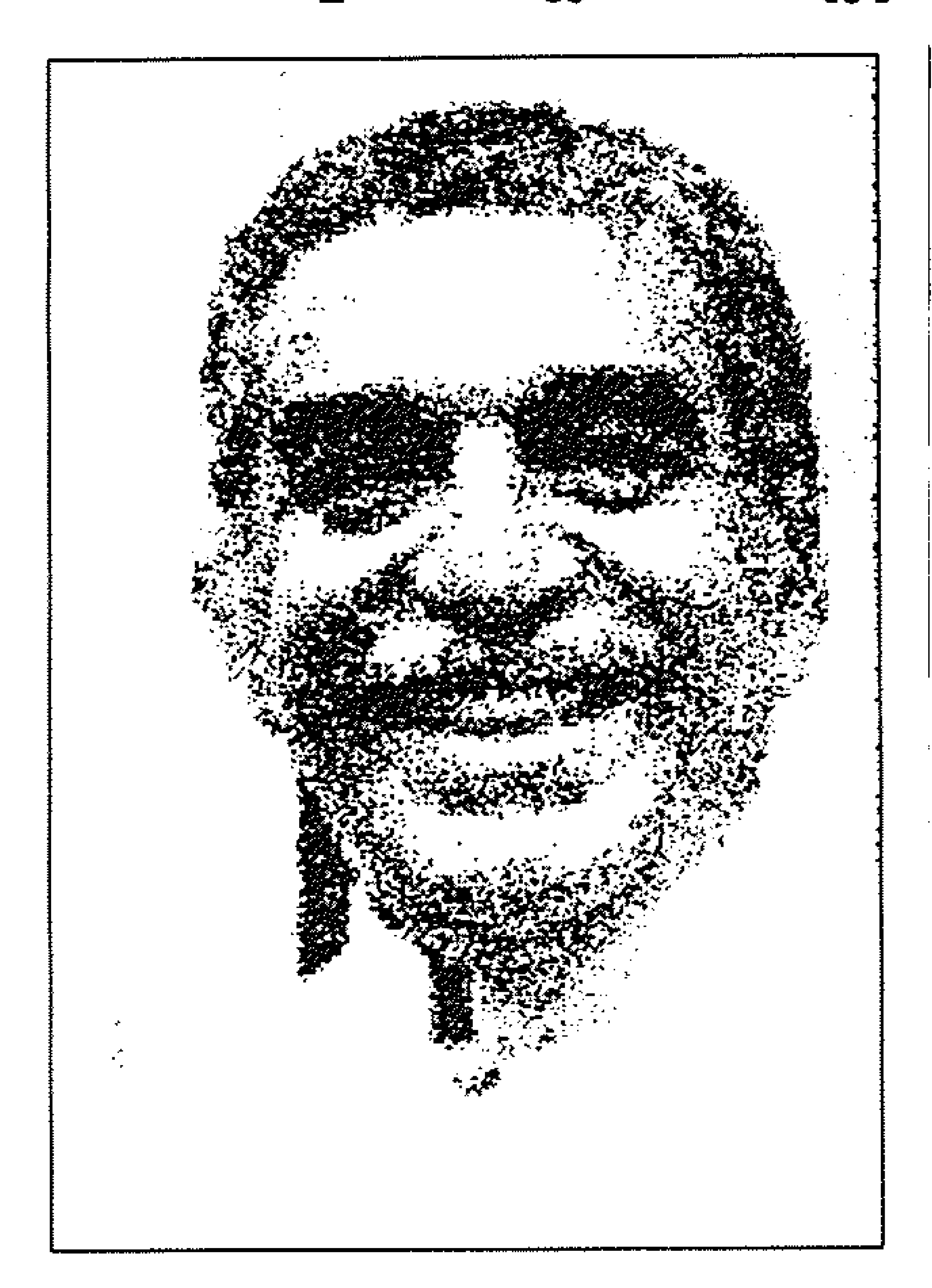
نشر هذا الحوار بجريدة "ذا جارديان" بتاريخ 14 مارس 2006.

القسم الثانى
حــواران مــع

* جابرييل جارسيا ماركيز (نوبل 1982)
* ديريك والكوت (نوبل 1992)
* جاو زينجيان (نوبل 2000)
* ج.م. كويتزى (نوبل 2003)
* آلفريدا يلنيك (نوبل 2004)



1- الكتابة بين الآلية والإلهام



حواران مع الكاتب الكولمبى

جارسيا ماركيز

(جائزة نوبل فى الآداب عام 1982)

أجرى الحوار

بهجت النادى - عادل رفعت

ميجيل لاباركا



هو الكاتب الكولومبى جابرييل جارسيا ماركيز، أستاذ الأدب الحديث، الذى حصل على جائزة نوبل فى الآداب عام 1982.

تحدّث الكاتب المرموق فى هذا الحوار حول الثقافة، وحمايتها، وأدب أمريكا اللاتينية، والواقعية السحرية، وجمهور القراء. كما تناول حديثه الموهبة والإلهام والتأثر، وحرفة الأدب، وأهمية العمل والتفرّغ للكتابة وتجربته الخاصة فى إنشاء ورشة لكتابة القصة السينمائية.

هل يمكن حماية ثقافة ما؟

ماركيز: إنّ السؤال الجوهرى، الذى يجب أن تطرحه الحكومات والناس المهتمون بالثقافة، هو ما نوع الحماية، التى يمكن أن تقدمها الدولة للثقافة، دون أن تتدخّل فيها وتهيمن عليها، والأهم من كل ذلك دون أن تجعلها تابعة لفلسفة الحكومة السياسية، تكمن المشكلة مع وزراء الثقافة فى أمريكا اللاتينية فى إخضاعهم لتقلبات السياسة القومية، وتكون لأزمات مجلس الوزراء نتائج غير مباشرة على النشاط الثقافى، تتقدم السلطة من خلال حكومة يتبعها تعيين وزير ثقافة ليس له أى اهتمام بالثقافة، أو يعارض سياسات الوزير السابقة، وبناء على ذلك تعتمد الثقافة على سلسلة من مدخلات ومخرجات ليس لديها ما تفعله مع الثقافة، ويرتبط كل ما تقوم به على السياسة، والأسوأ من كل ذلك سياسة موالية.

ينبغى أن تدعّم الثقافة بتوفير الشروط، التى تطوّرها بحرية، لكن ذلك يخلق مشاكل كبيرة فى الحياة العملية، لأنه من المستحيل أن نتنبأ بالأعمال الإبداعية، أو أن نخطط لأى عمل إبداعى، وما هو أكثر من ذلك، كيف يمكن القيام بأى عمل حول ثقافة دون أن نحدد ما تعنيه هذه الكلمة؟

تبعا لتعريف اليونسكو، فإنّ الثقافة هى ما يضيفه البشر إلى الطبيعة، وكل ما ينتج بشكل محدد بواسطة كائنات بشرية، أعتقد أن الثقافة هى استخدام اجتماعى للذكاء البشرى، وكلما تعمّقنا، كما نعرف جميعا فيما يعنيه مصطلح "ثقافة"، سيكون لدينا وقت عصيب لاختزالها فى عدة كلمات، ربما تكون الثقافة – وأعتقد أنه كان وزير فرنسا السابق، جاك لانج، هو الذى قال هذا- كل أنواع الأشياء: طهو، أسلوب كينونة، أو ممارسة جنسية، أو حياة، أو مزيج من كل ذلك، والفنون، إنّ لكل فعل

معنى ثقافيًا إضافيًا، يكمن الخطر فى أنه كلما اتسع مفهوم الثقافة، أصبح من الصعب معرفة كيف ندافع عنها.

هل يمكن أن تُعَلّم الثقافة؟

ماركيز: إننى أتعجب فى هذه اللحظة كيف إن الفنون والأدب والصحافة (التى تعتبر بالنسبة لى شكلاً من الأدب) والسينما (التى تعتبر فنًا بكل تأكيد)، ينبغى أن تُعَلَّم، إن تعليمًا من هذا النوع يجب أن يكون عرضيًا، وينبغى أن يكون غير رسمى.

كانت لدى ورشة عمل تدعى "**كيف تحكى قصة**"، وذلك فى مدرسة السينما فى "سان آنطونيو دى لوس برناس" فى كوبا، حيث كان يجلس حول مائدة بحد أقصى اثنا عشر شابًا يتمتعون بخبرة فى كتابة السيناريو، كنّا نحاول أن نعرف إذا كان ممكنًا إبداع قصص بشكل جمعى، وأن نرى إذا كانت معجزة الإبداع يمكن أن تتم حول مائدة، كنّا أحيانًا ننجح فى المحاولة. كنت قد انطلقت بأن سألت أحدهم حول الفيلم الأكثر حداثة من بين ما رأى: "**خبرنى عما كان يدور الفيلم؟**"، كان بعض منهم يعرف كيف يحكى قصة، بينما لا يستطيع آخرون، قد يجيب أحدهم "**إنّها قصة فتاة ريفية واجهت متناقضات حياة مدينة حديثة**"، ثم يقول جاره "**كانت فتاة الريف قد سأمت أسرتها، لذلك سرعان ما وثبت ذات يوم إلى أول باص يمرّ بالجوار، وهربت مع السائق، وقابلت...**". ويبدأ فى سرد قصة الفتاة حادثًا تلو آخر.

كان الشاب الأول موهوبًا، لكنه لم يعرف أبدًا كيف يحكى قصة، لم يولد بموهبة سرد القصص، الرفيق الثانى، الذى يعرف كيف يحكى قصة، كان ما زال أمامه طريق طويل قبل أن يصبح كاتبًا، كان عليه أن يكتسب التقنية (التكنيك) – ذلك الشىء بالغ الأهمية – الذى يعتبر ثقافة أساسية. لا أستطيع أن أتخيل كيف يستطيع

أى فرد أن يفكر فى مجرد كتابة رواية، دون أن تكون لديه على الأقل فكرة غامضة عن عشرة آلاف سنة ماضية من الأدب، إذا كان عليه - أو عليها - أن يعرف فقط وجهة نظره الخاصة، ومن ثم يجب أن يعتاد الكاتب على عمل روتينى يومى، لأن الإلهام لا يهبط من السماء، يجب عليه أن يعمل على كل كلمة، فى كل يوم من أيام الأسبوع.

تعتبر الكتابة حرفة، حرفة صعبة تتطلب كثيرًا من التركيز والنظام، مثلما يتطلب الفن التشكيلى والتأليف الموسيقى، وبالعمل عليها، سيصبح الفرد الذى يستطيع أن يحكى قصة كاتبًا، ولن يحقق أى فرد آخر ذلك أبدًا، سواء عمل أم عملت بجهد عليها، إنه الأمر نفسه مع الموسيقى، إذا علمت أطفالك لحنًا، فسيكون بعضًا منهم قادرًا على ترديده كما هو، بينما لن يتعلم البعض الآخر أبدًا.

هل تنظر إلى نفسك كمفكر؟

ماركيز: ليس بشكل كامل، فالمفكر - كما يبدو لى – هو شخص له أفكار مسبّقة تقريبًا، تجعله – أو تجعلها – فى محاولة مقارنة باستمرار مع الواقع، وفى الحقيقة، فإن المفكر يحاول أن يفسّر الواقع، من خلال أفكاره أو أفكارها، إننى أعيش بعيدًا عن أسلافى، وبعيدًا عن وقائع الحياة اليومية، أحاول أن أفسر العالم وأبدع فنًا من الحياة اليومية ومن المعلومات، التى اكتسبتها بانتظام عن العالم، بدون أفكار مسبقة من أى نوع، ذلك هو السبب، فى أن الحوارات، تجبرنى أسئلتها على أن أعطى أجوبة محددة، تكون شديدة الصعوبة بالنسبة لى، وينبغى أن تكون وجهة نظرى حقيقة أصلية، ذلك هو كيف أعمل ككاتب، أعتقد أننى أستطيع أن أبرهن على أن كل سطر من كتبى قد أُلهم بواسطة حقيقة أصلية، شىء إمّا أن أكون قد أخبرت به، أو خبرته، أو علمت به.

فى عالمك، تشمل المعلومات عدة أشياء؟

ماركيز: ذلك صحيح. قال الناس إن روايتى "مائة عام من العزلة" تتضمن

أشياء غير قابلة للتصديق، ولم تحدث أبدًا. لكن، بالنسبة لى، فإن هذه الأشياء تتوافق مع خبرات الحياة الفعلية، تركت بعض قراءاتى علامتها على مدى الحياة، وللمثال، كتاب مجلد وجدته ذات مرّة فى سيارة نقل، كتاب لم أكن قد سمعت عنه من قبل أبدًا، كان كتاب "ألف ليلة وليلة"، وقد أمضيت سنوات حياتى المبكرة مطاردًا برؤى أبسطة طائرة وجنّ ينبثق من مصابيح، كان ذلك عجيبًا، وبالنسبة لى كان ذلك صادقًا تمامًا.

الأكثر من ذلك، واحدة من الحوادث، التى كانت أكثر إثارة لى وبدت الأكثر فانتازيا، كانت جديرة بالتصديق- قصة الصياد الذى طلب من جارته أن تعيره بعض رصاص كثقّالات لشبكته، وقد وعدها أن يعطيها بالمقابل أول سمكة يصطادها. أعارته الرصاص، وأوفى بوعده، وحين شقت المرأة السمكة، اكتشفت لؤلؤة بداخلها، الحياة مليئة بأشياء طبيعية تفشل المخلوقات البشرية العادية فى أن تراها، يكمن ذكاء الشعراء فى أنهم يرون غير المألوف فى العادى.

وهكذا، كان السؤال الذى طرحته على نفسى: لماذا لا ينبغى على الناس، الذين آمنوا بالأبسطة الطائرة فى "ألف ليلة وليلة"، أن يؤمنوا بأن الطيران قد وقع فى قريتى نفسها أيضًا؟ لا توجد أبسطة فى قريتى، لكن هناك حصر، لذلك يطير الناس على حصر، ويقومون بأشياء عجيبة، تلك التى نشأنا وعشنا بينها. أعتقد أنه استقر فى ذهنى ألاّ أخترع أو أبتكر واقعًا جديدًا، بل أن أوجد الواقع الذى تماثلت معه وعرفته، ذلك هو نوع الكاتب الذى أكونه.

ماذا فعلت بعد رواية "مائة عام من العزلة"؟

ماركيز: بدأت أفقد الثقة فى نفسى، وكان على أن أبذل جهدًا، حتى لا أكرر أو أنتحل نفسى، كان على أن أغوص إلى أعمق وأعمق فى الواقع، بمنح عناية خاصة للكلمات، بدون التحقق من ذلك، كانت لدى نزعة فى أن أكرر أشياء وأضع الصفات نفسها مع الأسماء نفسها.

يتحدث الناس حول تأثير يمتلكه بعض الكتاب على آخرين، بالنسبة لى، لم أحاول أبدًا أن أقلد كُتّابًا أعجب بهم، بل على العكس، بذلت كل ما يمكننى من جهد كى لا أقلدهم، لكن يكمن فى إرادة التفرد خطر السقوط فى الفخ المقابل، وتكمن المشكلة فى كيفية تفادى تقليد الفرد لذاته.

فى روايتى الأخيرة "عن الحب وشياطين أخرى" – كلمات ماركيز هنا ترتبط بزمن إجراء الحوار فى فبراير 1996 – القصة التى تجرى أحداثها فى كارتاجنا دى إنديس فى القرن الثامن عشر، والتى حاولت أن أعيد فيها إبداع الثقافة، العقلية، وحساسية المرحلة، ولكن كان أصعب الأشياء جميعًا، أن أتأكد من أنّ الرواية مختلفة عن أسلافها، أعتقد أول من قرأها من الناس أنّ فيها نوعًا من رزانة ليست من سمات أسلوبى، كنت مبتهجًا، لأن ذلك كان هو ما هدفت إليه، ألاَّ أبعدها عن نفسى فقط، بل عن كتبى الأخرى أيضًا، لكنها ينبغى أن تنتمى إلىَّ، لأنّ كل الكتب تشبه مؤلفيها، وبشكل أو بآخر، فإن كل كتاب يعتبر سيرة ذاتية، وكل شخصية خيالية هى ذات متغيّرة أو ملصق مصنوع من هذا العنصر، وذلك من المؤلف وذكرياته ومعلوماته، يبدو لى أن عمل الكاتب يتطوّر نتيجة للحفر عميقًا بداخل ذاته، كى يرى ما هناك، من أجل حلّ ما يبحث عنه وكشف غموض الموت، نحن نعرف أن غموض الحياة لن تحلّ شفرته أبدًا.

هل يعتبر هذا استغراقًا فى أدب أمريكا اللاتينية؟

ماركيز: إنها حقيقة أن أمريكا اللاتينية قد أثبتت صحة أدب شديد الخصوصية، هو أدب الفروسية، ولم تكن مصادفة أن منعت روايات الفروسية بعد ذلك فى المستعمرات الأسبانية، لقد حررت الخيال! وبسبب من هذه الروايات، فإن مؤرخى الغزو كانوا مستعدين لأن يصدقوا ما رأوا، لكن ما رأوه تجاوز ما كانوا قادرين على تصديقه، قاد ذلك إلى مولد عالم الفنتازيا، الذى سمى فيما بعد **"واقعية سحرية"**، واعتبر سمة مميزة لثقافة أمريكا اللاتينية.

حين تفكر فى جمهورك حاليًا، هل تفكر فيه وفق شروط أمريكا اللاتينية، العالم المتحدث باللغة الأسبانية، أو العالم على اتساعه؟

ماركيز: إنّ أهم شيء هو أنه ينبغى أن نستميل جمهورنا الخاص، إذا قررنا أن نفعل ذلك، فإنه يعنى أننا قلنا شيئًا صالحًا، وعندئذ فقط سنثير اهتمام بقية العالم. لا يكتسب الكاتب جمهورًا بالمصادفة، أولا ينبغى أن يكون هناك تماثل مع الواقع الذى يثير اهتمام هذا الجمهور، ثم ينتشر هذا التماثل، ليثير اهتمام العالم كله.

لكن أهم شيء، هو أننا لا ينبغى أن نستمر فى القيام بما نعتقد أننا يجب علينا القيام به، وسرعان ما تبدأ الأشياء تحدث، حين بدأت الكتابة، لم أكن أتخيّل أبدًا أنه سيكون لى أى قراء،، ناهيك عن ذكر أعداد كبيرة منهم، كانت رواية **"مائة عام من العزلة"**، هى كتابى الخامس، كان ذلك قبل أن ينشر أول كتاب بخمس سنوات. كم انتقلت من ناشر إلى آخر، ومن دار نشر إلى أخرى، وأخيرًا صدرت، لكن انقضى وقت طويل قبل أن تبدأ فى الرواج، يجب عليك أن تقوم بعملك الخاص، ثم انتظر لتر، وكى يكون الفرد قادرًا على أن يعيش من كتابته، فإن تلك تعتبر ضربة حظ، لا يمكن أن يكون ذلك هدفًا.

بالنسبة إليك ككاتب، هل كانت هناك انتقالات جديدة، لحظات شك، وتغيرات فى الاتجاه؟

ماركيز: لقد قمت بوثبتين كبيرتين فى الظلام، كانت الأولى هى التوقف عن تدخين السجائر، أو ربّما ينبغى القول إن السجائر هى التى توقفت عن تدخينى، كنت قد علقت بها كلية، وكنت أدخن أربع علب يوميًا، لم أعان أبدًا من التهاب شعبى، ولم ينصحنى الطبيب أبدًا بأن أتوقف عن التدخين، لكن ذات يوم أبعدت سيجارة، ولم أعد أبدًا إلى التدخين بعد ذلك، ثم، حين جلست لأكتب، تيقنت أننى لم أكتب من قبل أبدًا سطرًا واحدًا دون تدخين سيجارة، وتساءلت **"والآن، ماذا**

سيحدث؟" هل ينبغى أن أنتظر حتى أعتاد على الكتابة دون تدخين، أم أجلس فورًا وأبدأ فى الكتابة؟ لقد أثبتت الحاجة إلى الكتابة أنها الأقوى، وهكذا جلست أمام الآلة الكاتبة، لكن مشكلة أخرى سرعان ما برزت إلى السطح: يداى. لقد دخلتا الآن طريقًا لم تكن فيه سيجارة لتمسكا بها، لحسن الحظ، أن ذهنى لم يكن متأثرا، وهكذا تقدمت فى العمل كما كنت أفعل سابقًا.

حدثت القفزة الثانية فى الظلام، حين استيقظت يومًا، وقد تأكد لى أنَّ علىَّ أن أقوم بعمل وحيد، وكان ذلك العمل هو أن أكتب، قبل ذلك كان على إمّا أن أكتب أو أعمل للتلفزيون، والإعلان، أو الإذاعة، وذات مرة وضعت مرسيدس، زوجتى الأمر كما يلى: **"ماذا ستفعل اليوم: عمل أم كتابة؟"**، كان لدينا **"عمل"** منفصل له هدف مالى، والآخر **"كتابة"** لم يكن لها ناتج سار، وذات يوم، استيقظت وقلت لنفسى "**من الآن فصاعدًا، ليس علىَّ أن أعمل أكثر من ذلك، يمكننى أن أكتب فقط، أو لا أكتب**". لكننى سرعان ما عرفت الخطر الذى جلبته هذه الحرية. **"إذا لم أكتب فى ذلك اليوم،فربما لن أكتب غدًا، أو فى اليوم الذى يليه"**، لكننى واظبت على الكتابة.

ثم واجهتنى مشكلة أخرى، كنت دائمًا صحفيًا، وفى ذلك الوقت كان يجرى إعداد الصحف ليلاً، كانت تلك حياة بوهيمية: كنت انتهى من عملى فى الجريدة فى الواحدة صباحًا، ثم أكتب قصيدة أو قصة قصيرة، حتى تقترب الساعة من الثالثة، ثم أخرج كى أمارس لعبة القنانى الخشبية skittles، أو أتناول كوبًا من الجعة، وحين أعود إلى البيت عند الفجر، قد تعبر السيدات اللاتى ينتمين إلى الطبقة العاملة إلى الجانب الآخر من الشارع خوفًا من أننى إمّا أن أكون مخمورا، أو أنوى أن أهاجمهن من الخلف أو أغتصبهن، لم يكن أمرًا سهلاً عملية الانتقال من الليل إلى النهار كى أكتب.

مع حريتى الوليدة، جعلت نفسى أحافظ على ساعات عمل المصرفى، أو

بالأحرى ساعات عمل كاتب البنك، كما لو أنه ينبغى علىَّ أن أتقدم كل يوم فى موعد محدد، كنت أبدأ فى وقت محدد، وأنتهى فى وقت آخر معلوم. وهذا أمر مهم. إذا انهمكت فى الكتابة، ولم تتوقف فى الوقت المناسب، فان الصفحات التالية ستكتب بواسطة شخص مجهد، إنّ المشكلة الكبيرة لمعظم الكتاب، الذين لا يكسبون ما يكفى كى يكونوا قادرين على أن يكتبوا طوال الوقت، هى أنهم يكتبون فى وقت فراغهم، وبكلمات أخرى حين يكونون مجهدين، يعتبر ذلك أدبًا ينتجه رجال مجهدون. حين تجرفنى العاطفة وأتجاوز الوقت الذى يجب أن أتوقف فيه، فإننى أنتهى إلى كتابة مجهدة، يحتاج الكاتب إلى نظام صارم، للبدء والتوقف فى مواعيد محددة.

تبدأ مدرسة أطفالى فى الثامنة صباحًا، وأنا الشخص المسئول عن توصيلهم إليها. ثم ينبغى على أن أجلس وأكتب حتى الثانية بعد الظهر، حين أرجعهم ثانية إلى البيت، عندها أشعر بكل ما لدى من وعى، أننى قد استحققت يومى وطعامى. فى فترة ما بعد الظهيرة، أذهب إلى السينما، أو أرى أصدقائى، أو أقوم بأى أعمال مفيدة مختلفة، دون أى شعور بالذنب.

أشعر بالذنب بين الكتب، حين أنهى أحد الكتب، لا أكتب لفترة، ثم يكون على أن أتعلم كيف أقوم بالانتهاء من كل ذلك مرة أخرى، يصبح ذراعى باردًا، لأن هناك عملية تَعلُم عليك أن تخوضها ثانية، قبل أن تعيد اكتشاف الدفء الذى يغمرك حين تكتب. لذلك، كان علىَّ حقيقة أن أجد شيئًا يجعلنى أستمر فى الكتابة بين الكتب، وقد حللت تلك المشكلة بكتابة مذكراتى، ومنذ ذلك الوقت، لم أترك مكتبى يومًا واحدًا، حين أسافر، أكون أقل صرامة، لكننى أدوّن فى الصباح مذكرات مختصرة، يعنى كل ذلك أن هناك بعض الصدق فى القول بأن الكتابة تعتبر واحدًا بالمائة إلهامًا و99 فى المائة عرق.

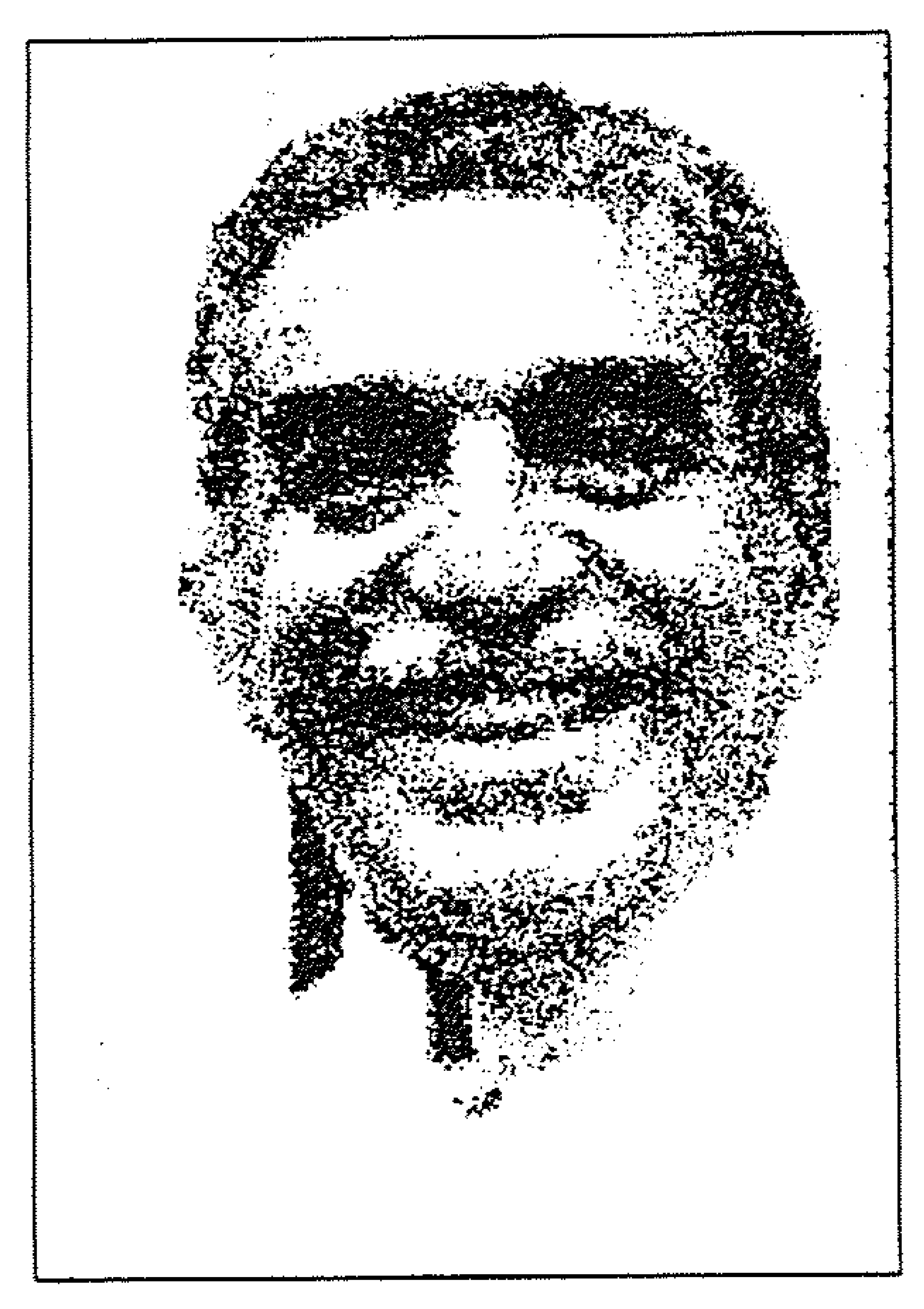
إننى أدافع أيضًا عن الإلهام، لكن ليس بذلك المعنى الممنوح له بواسطة

الرومانسيين، الذى يعتبر بالنسبة لهم نوعًا من استنارة مقدسة، حين تعمل جاهدًا على شيء ما، محاولاً أن تجعل له معنى، قلقًا عليه، ونافخًا فيه حتى يصبح لهيبًا، عندئذ تصل إلى نقطة حيث يمكنك أن تسيطر عليه، وتتماثل معه بشكل كامل، لدرجة أن تشعر بأن الريح المقدسة قد أملتها عليك، تلك حالة من الإلهام موجودة، نعم، وحين تجرّبها، على الرغم من أنها قد لا تستمر طويلًا، فإنّها تكون أعظم سعادة يمكن لأى فرد أن يختبرها على الإطلاق.

نشر هذا الحوار فى مجلة "كوريير"، التى يصدرها اليونسكو فى عدد فبراير 1996 ، وقام بإجراء الحوار بهجت النادى، عادل رفعت، وميجيل لاباركا.



2- رحلة رجوع إلى المنبع



أجرى الحوار

هيئة تحرير مجلة "المانافيستو"



أعدّ هذا الحديث للنشر عام 1977 فى مجلة "المانافيستو"، التى تعتبر الآن جريدة كولومبية يسارية منتهية، تحاور فيه ماركيز مع هيئة كتاب المجلة، وكان منفتحًا بشكل لافت للنظر، حتى أنه كشف عن جزء كبير مما يحنّ إليه، وعن جانب شخصى من حياته، بما يتناسب مع المناسبة. (وقد أمكن للمؤلف أن يتحدث بطلاقة رهيبة بشكل مدهش وتلقائى، حين وجد نفسه وسط صحبة حقّة). كما كان ماركيز صريحًا، على غير العادة حول تعليمه المتقطع، أيام فقره، أيام شبابه التى أقام فيها فى المباغى، وشفائه من البثرات، الذى تم بوضع رواية "ليس لدى الكولونيل من يكاتبه" على الورق.

أترع الحوار بمصادر هسبانية، بطبيعة الحال: الرومانسيرو (تراث أغانى البالاد الأسبانى من القرون الوسطى)، فالناتو (نوع من موسيقى كولومبية من مدينة فالديبور، تتكون من أغانى سردية بمصاحبة الأكورديون، آلة نقر، وطبلة عظيمة)، رفائيل إسكالونا (الكاتب الأكثر شهرة ومغنّى الفالناتو)، مدندنون كاريبيون مثل دانييل سانتوس والأدب الجسدى الكولومبى العظيم (أدبيًا "ذا رام" تلك الدورية الساخرة المدهشة من العصر الكولونيالى).

كما أظهر ماركيز ماكان لكافكا من تأثير حاسم على تطوره، واعترف إلى أى مدى احتاج أن يعمل حتى لا يكون مثل فوكنر، وذلك حين كتب رواية "عاصفة الأوراق". كما لاحظ، أخيرًا، نكهة الكاريبى العامية فى رواية "خريف البطريرك"، التى تمّ تقديرها كثيرًا كأثر ممن تذوقوا هذا الكتاب من القراء الهسبانيين.

هناك فكرة متداولة بين النقاد بوجه عام، بأن هناك نقصًا فى خلفيتك الأدبية، لدرجة أنك تكتب فقط من خلال تجاربك الشخصية وخيالك، ماذا يمكن أن تقول فى هذا الصدد؟

(توهجت عينا جارسيا ماركيز، كما لو كنا قد ضغطنا على زرار خفى، وكانت الشخصية - التى من المحتم أن تستدعى إلى الذهن فورًا شخصية آنتونى كوين فى زوربا اليونانى- قد أبرزت نفسها من خلال سيل من ضحكات، إيماءات، وصيحات، لأننا حين غمغمنا بالكلمة السحرية، كنّا قد لمسنا كعب آخيل الأدب):

ماركيز: نعم. مع بعض المزاح، ربما كان من المحتمل أن تكون هناك مداخلة باتجاه فكرة أننى ينقصنى تعليم أدبى، لدرجة أننى أكتب فقط من واقع خبراتى الشخصية، لأن منابعى كانت فوكنر، همنجواى، وكتاب أجانب آخرين، لكن قليلاً ما هو معروف عن معرفتى بالأدب الكولومبى، كما كانت هناك تأثرات بدون شك من خارج الأدب، خصوصًا من كولومبيا، أعتقد أن ما فتح عينى أكثر من أى كتاب، كانت هى الموسيقى، أغانى فالناتو الكولومبية، إننى أتحدث عن عدة سنوات مضت، منذ أكثر من ثلاثين عامًا على الأقل، حين كانت موسيقى الفالناتو تعرف بصعوبة خارج ركن وادى ماجدالينا، كان ما استرعى انتباهى أكثر من أى شىء هو شكل الأغانى المستخدمة، الأسلوب الذى تحكى به واقعة، قصة.. بشكل هادئ طبيعى تمامًا، ثم كان ما يهمنى أكثر حين تحولت موسيقى الفالناتو تجاريًا، هو الشعور، والإيقاع.. وكما أتذكر، كانت أغانى الفالناتو تحكى تمامًا كما اعتادت

جدتى أن تحكى.. وقد وجدت الحسّ نفسه أخيرًا، حين بدأت دراسة أغانى البالاد الرومانسية الأسبانية، وجدتها جميعًا مرة أخرى فى الأغانى الرومانسية.

هل يمكن أن نتحدث حول الموسيقى؟

ماركيز :نعم، لكن فيما بعد، وليس للتسجيل، لا،لا يرجع الأمر إلى أننى لا أستطيع التحدث عن الموسيقى، لكن لأننى ضبطت متورطًا، لايمكن أن ينتهى الأمر هكذا، إنها..شىء حميم جدًّا، بل أكثر من سرّ، حين تتحدث مع الناس عنها.. بالنسبة لى تعتبر الموسيقى أى شىء يصنع صوتًا، وقد تغيرت كثيرًا.. يبدو "بارتوك" لوهلة، هو المؤلف الموسيقى، الذى أحبّه فعلاً، لكن يعتبر أمرًا صعبًا أن أستمع إليه فى الصباحات، يميل الفرد بسلاسة أكثر إلى موزار فى الصباح، لكننى أكون هادئًا بعد ذلك.. لقد حصلت على سونيتات دانييل، ميديليتو فلديز، جوليو جاراميلو، وكل المغنين المتأملين المتفردين، أنت ترى، أنا لا أصنع اختلافات بينهم، بل أعرف قيمة كل منهم، الشىء الوحيد، الذى أكون خلاله مطوّقًا كلية، هو المواضيع الموسيقية، التى استمع بشكل ما لما لايقلّ عن ساعتين من الموسيقى يوميًا، إنها الشىء الوحيد الذى يجعلنى أسترخى، ويدخلنى إلى الحالة النفسية الصحيحة.. وأنا أمضى عبر كل أنواع الحالات.

يكون البيت حيث تكون كتبك، كما يقولون، لكن بالنسبة لى يكون البيت حيثما تكون تسجيلاتى، إننى أمتلك ما يربو على خمسة آلاف منها.

من منكم أيها الشباب ينصت إلى الموسيقى، كعادة، كما تعلمون؟ هل تفعلون؟ ولأى مدة؟ والى أى مدى يمكنكم أن تستمروا؟ للمثال، هل حصلتم على أوركسترا كازينو دى لا بلايا؟ هل يعتبر ميجيليتو فالديز وكازينو دى لا بلايا مرجعًا لكم؟

نعم، بطبيعة الحال

ماركيز: وانطلقتم من هناك إلى الموسيقى الإسبانية (البوليروز)؟

نعم، دانييل سانتوس من 1940

ماركيز :مع الكورتيتو فلريز؟

نعم ! الوداع، فى السيرانايا..

ماركيز: هذا هو أصل سالسا، أوركسترا كازينو دى لا بلايا، كان عازف البيانو ساكاساس، هو الأعظم شهرة لعزفه المنفرد، الذى يسمى مونتونوس، كانت هناك مشاجرة حضرتها مع الكوبيين، حربًا قديمة، خصوصًا مع آرماندو هارت..هيه !.. هل ذلك الشىء (شريط التسجيل) يدور؟

نعم..إنه يعمل..

ماركيز :اغلقه !

كانت خلفيتى الأدبية تكمن بشكل أساسى فى الشعر، لكنه شعر سئ، لأنه فقط عبر شعر سئ يمكنك أن تتقدم إلى شعر جيِّد، لقد انطلقت من تلك المادة المسماة نثرًا شعبيًا، ذلك النوع الذى كان ينشر فى تقويم، أو على أفرخ سائبة من الورق، كان بعضها متأثرًا بخوليو فلوريز، حين التحقت بالمدرسة العالية، مضيت مع الشعر، الذى كان يظهر فى كتب قواعد اللغة، تيقنت هناك أن ما أحبه أكثر كان هو الشعر، وما كرهته أكثر كان فصل قواعد اللغة الأسبانية، ما أحببته هو الأمثلة، كانت هناك غالبًا أمثلة من الرومانتيكيين الأسبان، التى ربما كانت هى أقرب شىء لخوليو فلوريز، ثم الأعمال الأدبية الأسبانية القديمة، لكن جاء الكشف حين غُصتُ فى حقيقة الشعر الكولومبى: دومينيجيز كامارجو. وتعلمت، فى ذلك الوقت أول شىء من الأدب العالمى، كم كان مرعبًا ! لم يكن هناك أى مدخل إلى تلك الكتب، قال الأستاذ إنها كانت جيِّدة، لهذا السبب أو ذاك، قرأتها بعد ذلك بكثير، وفكّرت كم كانت لاتصدق، إننى أشير إلى الأعمال الأدبية القديمة.

لكنها لم تكن لاتصدق بسب مما قاله الأستاذ، بل بسبب ماجرى: كان عوليس

مقيَّدا إلى حلمه، لذلك لم يستطع أن يستسلم إلى أغنية منذرة.. وكل تلك الأحداث التى تجرى. درسنا الأدب الأسبانى بعد ذلك، ثم الأدب الكولومبى فى السنة الأخيرة فقط من المدرسة العليا، وهناك عرفت فى ذلك الفصل أكثر مما عرف الأستاذ، كنت حينذاك فى زيبكيرل، ولم يكن لدىَّ ما أفعله، فارتبطت بمكتبة المدرسة، حتى أتفادى الملل، حيث كانت لديهم مجموعة آلديينا aldeana، وقد قرأتها جميعًا! من المجلد الأول حتى الأخير ! قرأت الكارنيرو، المذكرات، وتأملات فى خبرات الماضى.لقد قرأتها جميعًا!. حين وصلت إلى السنة الأخيرة من المدرسة الثانوية، كنت قد قرأت بطبيعة الحال أكثر مما قرأ الأستاذ، كان هناك، حين تيقنت من أن رفائيل نيز هو أسوأ شاعر فى القطر.. النشيد الوطنى ! هل يمكنكم أن تتخيلوا أن غنائيات ذلك النشيد القومى قد تم اختيارها بسبب من أنها كانت قصيدة عظيمة لنيز؟ كانت تلك هى التى اختيرت أولاً كنشيد، ربما تقبلوها، لكن ما يجلب الرعب هو أنه تم اختيارها كنشيد قومى بسبب من أنها كانت شعرًا.

بقدر ماكان الأدب محل اعتبار، فإن الشاطئ الكاريبى لم يكن موجودًا، وحين انفصل الأدب عن الحياة وانغلق على نفسه فى دوائر مغلقة، ظهرت فجوة، امتلأت بضيّقى الأفق.. إنهم يحافظون على الأدب، حين يصبح لغة منمقة، وفى سن العشرين، كانت قد أصبحت لدىَّ خلفية أدبية كافية، كى أكتب كل ما كتبته، لا أدرى كيف اكتشفت الرواية، كنت قد اعتقدت أن ما يهمنى هو الشعر، لم أكن أعرف،لا يمكننى أن أتذكر متى تأكدت من أن الرواية هى ما أحتاجه كى أعبر عن نفسى، وأنتم أيها الشباب، لا يمكنكم أن تتخيلوا ما عنته لفنّى منحة دراسية فى الليزيو دى زاباكيرك، للحصول على مدخل إلى الكتب، ربما كانت رواية "التحول" لكافكا، هى الكشف، كان ذلك فى عام 1947، وكنت وقتها فى التاسعة عشرة من عمرى، كنت فى السنة الأولى من مدرسة القانون، أتذكر الجمل الافتتاحية، التى نصها كما يلى:"عندما استيقظ جريجور سامسا ذات صباح من أحلام مزعجة، وجد

نفسه قد تحوّل إلى حشرة ضخمة"، يا للعنة الرهيبة! حين قرأت ذلك قلت لنفسى "ليس ذلك صحيحًا !"، لم يخبرنى أحد أن هذا يمكن أن يحدث ! لأنه حقيقة يحدث! وهو ما يمكننى أنا أيضًا ! يا للعنة الرهيبة ! كان ذلك هو ما كانت جدتى تحكى به قصصًا، أشرس الأشياء، بأكثر الأساليب طبيعية".

وفى اليوم التالى خرجت، تمامًا هكذا، فى اليوم التالى من الثامنة صباحًا، كى أحاول أن أكتشف، ما الجحيم الذى حدث فى الرواية منذ بدايات الإنسانية، وصولًا إلى الزمن الحالى الذى أوجد فيه، وهكذا علقت بالرواية فى نظام صارم، دعنا نقل من الإنجيل إلى ما كان مكتوبًا فى ذلك الزمن، بدءًا من تلك اللحظة، ولمدة ست سنوات، لم أكتب أدبًا بنفسى، وأوقفت دراستى، وأهملت كل شىء، ثم بدأت كتابة سلسلة قصص تأملية بشكل كامل، كانت تلك هى قصصى الأولى، وقد نشرت فى "الاسبكتادور"، كانت المشكلة الرئيسية لدى حين بدأت كتابة تلك القصص، تكمن عند الكتاب الآخرين: عمّا كانوا يكتبون.

لكن بعد شغب 9 إبريل فى بوجوتا، حين لم يبق لدى شىء ماعدا الملابس التى ارتديها، ارتحلت إلى منطقة الكوست، وبدأت أعمل هناك فى جريدة، ثم بدأت الموضوعات تغزونى، بدأت أواجه فى منطقة الكوست واقعًا كاملاً كنت قد تركته ورائى، ولم أستطع أن أفسّره بسبب من نقص الأساس الأدبى، كان ذلك الغزو الأول عنيفًا، إلى مثل ذلك المدى، حتى أننى كنت أكتب كما لو كنت محمومًا.

لدىَّ درجة كبيرة من التأثر فى رواية "عاصفة الأوراق"، بل وكثير من الحنو على ذلك الفتى الذى كتبها، يمكننى أن أراه جيِّدًا، هو فتى يبلغ من العمر الثانية والعشرين أو الثالثة والعشرين، يشعر بأنه لن يكتب أى شىء آخر فى حياته، يشعر بأن تلك هى فرصته الوحيدة، فيحاول أن يسقط فيها كل ما يتذكره، كل ما تعلّمه حول التقنية الأدبية، ويجعلها مشبّعة من كل مؤلف قرأه، كنت فى ذلك الوقت عالقًا، بين الروائيين الإنجليز وروائيى أمريكا الشمالية، وعندما بدأ النقاد يجدون

تأثراتى من فوكنر وهمنجواى، فإن ما وجدوه – ليس لأنهم لم يكونوا على صواب، بل فقط بشكل آخر – هو أننى حين ووجهت بذلك الواقع كله على منطقة الكوست، وبدأت أتواصل مع خبراتى الأدبية، بحثًا عن أفضل أسلوب كى أحكى به، تيقنت، من أن أسلوب كافكا لم يكن هو المطلوب، بل تيقنت أن الأسلوب كان بشكل محدد هو أسلوب الروائيين الأمريكيين، ما وجدته لدى فوكنر هو أنه كان يفسّر ويعبّر عن واقع يبدو كثيرًا مثل واقع آركاتاكا، مثل واقع منطقة الموز، فكان ما منحونى إيّاه هو الأداة.

حين أعدت تفحص رواية "عاصفة الأوراق"، وجدت على نحو صحيح القراءات التى ذهبت إلى ذلك العمل.. أعنى تمامًا مثل ذلك! كان الأمر أننى حين تركت ورائى كل تلك القصص التأملية، تيقنت من أن الواقع كان ملك يمينى، فى كل يوم فى الحياة، فى المباغى، المدن، والموسيقى، اكتشفت، بشكل محدد، أغانى الفالناتو، حدث ذلك حين قابلت إسكالونا، كما تعرفون، وبدأنا نعمل معًا، قمنا برحلة رهيبة واحدة عبر لاجيخيرا، حيث كانت هناك تجارب يمكننى أن أعيد الآن اكتشافها مع أقصى درجة من الطبيعية، كانت هناك رحلة إيرانديرا، تلك الرحلة التى قمت بها عبر لاجيخيرا مع إسكالونا، ليس هناك سطر مفرد فى أى من كتبى، لا يمكننى أن أحكى لكم ما التجارب، التى جرت مناظرة له فى الواقع، كان هناك دائمًا مرجع إلى واقع ملموس، ليس هناك مجرد كتاب مفرد ! وذات يوم، مع مزيد من الوقت، يمكننا أن نثبت ذلك، يمكننا أن نبدأ بممارسة هذه المباراة، كى ندرك :أن هذا يناظر ذاك، وذاك يناظر آخر، ويمكننى أن أتذكر اليوم كل شيء وعلى نحو صحيح.

قد يكون من المفيد أن يتم ذلك مع رواية "خريف البطريرك"؟

ماركيز: "خريف البطريرك" هو العمل الوحيد، الذى يمكننى أن أفعل ذلك معه أكثر من أى عمل آخر، وهو ما يرجع إلى كونه كتابًا مشفّرا بشكل كامل.

لنرجع ثانية إلى موضوع تأثراتك، وماذا تعنى "مجموعة بارانكيلا" لتعليمك الأدبى؟

ماركيز: لقد كانت هى العنصر الأكثر أهمية، ويرجع ذلك إلى أننى بينما كنت هنا فى بوجوتا، درست الأدب بأسلوب مجرّد، من خلال كتب، لم يكن هناك تناظر بين ما أقرأه وما هو كائن هناك فى الطريق، وفى اللحظة التى قد أهبط فيها إلى أى ركن من أجل فنجان من القهوة، أجد عالمًا مختلفًا كلية، حين أجبرت على أن أغادر إلى منطقة الكوست بسبب من ظروف 9 إبريل، كان ذلك اكتشافًا كاملًا: حيث كان يمكن أن يوجد هناك تناظر بين ما كنت أقرأه، وما كنت أعيشه وعشته دائمًا، بالنسبة لى، كان أهم شىء حول "مجموعة البارانكيلا"، أنها جعلت كل أنواع الكتب متاحة، بسبب من آلفونسو فوزمايور، وآلفارو سيبيدا، وجرمل فارجاس، وكلهم كانوا هناك، وكانوا قراء نهمين، كان لديهم كل الكتب، قد نسكر حتى شروق الشمس، ونحن نتحدث عن الأدب، وقد يكون هناك ذات ليلة عشرة كتب لا أعرف عنها شيئًا، ولكنها تكون لدىَّ فى اليوم التالى، وقد يحضر لى جرمل كتابين، وآلفونسو ثلاثة، وقد يدعنا العجوز رامن فينيز نتورط فى قراءة كل أنواع المغامرات، لكنه لم يكن يدعنا نرسو على خط الكلاسيكيات، ذلك الرفيق العجوز، قد يقول :**"حسنًا، أيها الشبان يمكنكم أن تقرأوا فوكنر، الروائيين الإنجليز، الروس، أو الفرنسيين، لكن تذكروا دائمًا روابطهم معنا"**، ولن يدعك تقوم بذلك بدون هومير، بدون الرومان، لم يكن يتركنا نتوحش، ماكان مذهلًا أن ذلك المرح الصاخب مع المشروبات، كان يمكّننا من أن نصل إلى الجانب المناظر تمامًا لما نقرأ، لم تكن هناك أية فجوة، لذلك، بدأت أعيش، مدركًا عندئذ فقط أن ما أعيشه له قيمة أدبية، ومتيقنًا كيف أعبر عنها، وهكذا، تجد أنه كان لدى انطباع فى رواية "عاصفة الأوراق"، بأننى لن يكون لدى وقت كاف، هو ما أحتاجه كى أرمى بكل شىء هناك، وهى تعتبر رواية باروكية معقدة ومستغلقة تمامًا، كنت أحاول أن أقوم بشيء

قمت به بعد ذلك بشكل هادئ فى رواية "**خريف البطريرك**"، وإذا دققتم النظر، ستجدون أن بناء "خريف البطريرك" هو نفسه بناء "**عاصفة الأوراق**"، فكلتاهما تتكونان من وجهات نظر منتظمة حول جسد رجل ميت، وهى فى "عاصفة الأوراق" أكثر تنظيمًا، لأننى كنت فى الثانية والعشرين أو الثالثة والعشرين من عمرى، ولا أجرؤ على الطيران منفردًا، لذلك تبنيت قليلًا أسلوب فوكنر فى روايته "**بينما أرقد أحتضر**"، كان فوكنر فى الحقيقة طبعًا، يضع أسماء مونولوجات مناجاة الذات، وهكذا، وحتى لا أفعل الشىء نفسه، قمت بالسرد من خلال ثلاث وجهات نظر يمكن التعرف عليها بسهولة، لأنها كانت لعجوز، ولد، وامرأة. فى رواية "**خريف البطريرك**"، كنت متشظيًا فى كل مكان، فى الوقت الذى كان يمكننى فيه أن أفعل ما أريد، لم يكن يعنينى من الذى يتكلم، ومن لا يتكلم، كنت معنيًا فقط بالتعبير عن الواقع، الذى كان هناك، لكن ذلك لم يكن بلا مبرر، دعنى أقل ذلك، إنه ليس من قبيل المصادفة، إنه فى العمق كنت لا أزال أحاول أن أكتب الكتاب الأول نفسه. لقد ظهر بجلاء فى البطريرك، كيف يعود الفرد ثانية إلى البناء، وليس إلى البناء وحده، بل إلى الدراما أيضًا.

ذلك ماكانت عليه الحال، كان أمرًا مدهشًا، لأننى كنت أعيش الأدب نفسه الذى كنت أحاول أن أبدعه، كانت تلك سنوات خيالية، لأنه كما ترى، هناك شىء واحد يمسك به الأوربيون ضدى بشكل خاص، بالتحديد هو أنى لا أنظّم أن أضع نظّرية حول أى شىء كتبته، لأنه فى كل مرة يسألون سؤالًا يكون على أن أجيبهم بفكرة أو بحقيقة تناسب واقعًا، إنه الشىء الوحيد، الذى يسمح لى أن أدعّم به ما هو مكتوب، وما يسألوننى عنه.

أتذكر حين كنت أعمل فى "الهيرالد"، وكان على أن أكتب قطعة سيدفعون لى عنها ثلاثة بيسو، ربما تكون افتتاحية لثلاث أخريات، الحقيقة، هى أننى لم أعش فى أى مكان، بل عشت قريبًا فقط من الجريدة، حيث كانت هناك بعض فنادق

للعابرين، وكانت هناك عاهرات حول المكان، كن يذهبن إلى بعض الفنادق الصغيرة، التى كانت تقع فوق مكاتب الموثق العام تمامًا، كانت مكاتب الموثق العام بالأسفل، والفنادق بأعلى، كانوا يسمحون بدخول أى فرد مقابل بيسو وخمسين سنتًا، وهو ما يمنحك حق دخول لمدة 24 ساعة، بدأت عندئذ أقوم بأعظم اكتشافات: فنادق لم تكن معروفة مقابل بيسو وخمسين ! كان ذلك مستحيلًا، الشيء الوحيد، الذى كنت أحتاج إلى أن أفعله :هو أن أحرص على مسودات رواية "عاصفة الأوراق"، التى كانت قيد التطور، كنت أحملها فى حقيبة جلدية، وأصحبها تحت ذراعى إلى أى مكان، وحين أصل كل ليلة وأدفع بيسو وخمسين، يمنحنى الرجل المفتاح، ينبغى أن أذكر أن البواب كان عجوزًا رقيقًا صغير الحجم، وأنا أعرف أين هو الآن، قد أصل فى فترة ما بعد الظهيرة، فأدفع له البيسو والخمسين كل ليلة.

بعد أسبوعين، أصبح الأمر آليًا بطبيعة الحال، كان يجذب المفتاح، دائمًا لنفس الغرفة، فأعطيه البيسو والخمسين، ذات ليلة، لم يكن لدى البيسو والخمسين، وصلت، وقلت له :"انظر، أترى ماهنا؟ إنها بعض الأوراق، وهى الأكثر أهمية بالنسبة لى، وهى تساوى أكثر بكثير من بيسو وخمسين، سأتركها معك، وسأدفع لك غدًا"، ثم أصبح الأمر روتينيًا متكررًا، أدفع حين يكون لدى البيسو والخمسين، وحين لا يكون لدى أدخل، "مرحبًا، مساء الخير!" و"استنادا".. وقد أضع الملف على مكتبه، فيعطينى المفتاح، أمضيت أكثر من عام بذلك الأسلوب. ماكان يثير الدهشة أن ذلك الشخص، كان قد اعتاد أن يجعل سائق سيارة الحاكم تأتى من أجلى، لأنه ما دام أنى كنت صحفيًا فلابد أنه توجد هناك سيارة لتلتقطنى، ولم يكن التابع العجوز يفهم شيئًا مما يجرى!

لقد عشت هناك، وحين كنت أنهض فى اليوم التالى، كان البشر الآخرون حولى بطبيعة الحال هنّ العاهرات، كنا أصدقاء طيبين، وقد تصنع إحداهن إفطارًا لم أنسه

أبدًا، وقد تعرننى صابونة، أتذكر أن الصابون كان ينفد دائمًا عندى، فكن يعرننى واحدة، وهناك أنهيت كتابة "**عاصفة الأوراق**".

كانت المشكلة مع تلك الأشياء حول "مجموعة البارانكيلا" هى، حسنًا، لقد قلت كثيرًا عنها، ودائمًا يمضى الأمر على نحو خاطئ، لا أستطيع أن أرتب أن يمضى بشكل صحيح ! بالنسبة لى كان ذلك وقتًا، كنت فيه منبهرًا تمامًا، لقد كان اكتشافًا صادقًا، ليس عن الأدب، بل عن كون الأدب تطبيقًا للحياة الحقيقية، التى أصبحت فيما بعد مشكلة كبيرة للأدب، الأدب الذى يهتم صدقًا بأن يكون تطبيقًا للواقع.

كنت شديد الاهتمام بما كنت أفعله، لدرجة أننى تيقنت أن علىَّ أن أنطلق وأسافر عبر نهر الماجدالينا بعيدًا الى ريوهاشا، بعيدًا بقدر شبه جزيرة الجيخيرا، كان طريقًا محددًا هو العكس تمامًا للطريق الذى سافرت به أسرتى، لأنهم كانوا من ريوهاشا، ومن الجيخيرا، ثم انتقلوا إلى بلد الموز، كانت رحلة عودتهم، مثل رحلة عودة إلى المنبع، ماكان لدى فى رأسى، أنه كان على أن أقوم برحلة العودة تلك، لأنى حافظت فيها على إيجاد نقاط مرجعية أخرى، لكل الأشياء التى قيلت لى حول أجدادى، كان عالمًا غامضًا بالنسبة لى، وحين كنت أصل إلى المدن – فالاديبار، ولا باز، قد أجد أن هذا هو ما اعتادوا أن يتحدثوا عنه، وذلك هو السبب فى أنهم اعتادوا أن يحكوا لى حوله.

كان جدى قد قتل رجلاً، وأتذكر أحمق شىء يمكن أن يحدث، كنت فى مدينة فالاديبار، وفجأة قدّم، فتى طويل، طويل حقيقة، بقبعة راعى بقر، نفسه لى، وقال"هل أنت ماركيز؟" قلت "نعم !" عندئذ، حملق إلى هكذا، وقال لى :"لقد قتل جدك جدى!" وأمسكت بنطلونى! نظرت إليه، ولم أعرف ما ينبغى أن أقول..وأمرنى، أننى ينبغى أن أركع بشكل ما، منحنيًا أمام الحائط..وبدأ يحكى لى. كان اسمه خوسيه برودنسيو آجويلار ! ولن أقول شيئًا آخر.

كان الأمر كله مثل ذلك، هل تعرفون كيف موّلت كل تلك الرحلة، التى

استمرت أكثر من عام، تجوّلت فيها بهذا الشكل أو ذاك عبر المنطقة كلها؟ فيما بعد كانت تلك هى الرحلة التى وجدت فيها كل جذور **"مائة عام من العزلة"**، وكل شىء آخر، لقد كنت أبيع دوائر معارف ! بعت دائرة معارف يوتى utea، التى كانت فيها كتب طبية، كتب لكل شىء !

حين غادرت لاجيخيرا، انتقلت إلى "الاسبكتادور"، ما أردت أن أقوله هو أننى حين قمت بالانتقال، لم أكن أحتاج إلى أن أقرأ أكثر أو أن أقوم بأى شىء آخر، كى أكتب كل شىء كتبته، كان تعليمى قد تمّ، منذ ذلك الحين، كان لدى نوع آخر من التطور، فكريًا، إذا شئت.. وهو ماكان أمرًا آخر، نوعًا من الحفر عميقًا بحثًا عن التفسير لكل تلك المادة، كنت قد تشكَّلتُ تمامًا، وحين وصلت إلى باريس، بعد أن وصلت إلى أوربا، لقد كنت فى أوروبا، ياللعنة الرهيبة ! هناك كتبت **"ليس للكولونيل من يكاتبه"** فى فندق باريسى، وكانت لذلك الشىء كل الروائح، المذاقات، درجة الحرارة، الحر، كل شىء، لقد كتبت خلال الشتاء، مع أحمال رهيبة من الجليد فى الخارج، والبرد فى الداخل، وكنت أرتدى معطفًا، وكان ذلك الكتاب يمتلك حرّ آركاتاكا، لأننى إذا لم أنجح فى جعل الكتاب حارًا، لشعرت بأنه لم يكن صحيحًا، لقد كان هناك كثير من العمل !".

وماذا عن تجربتك كصحفى، وذلك بالنظر إلى تعليمك الأدبى؟ بماذا يمكن أن تخبرنا حول ذلك؟ وكمثال، سلسلة مقالات "الماركيزة الصغيرة لا سيرب"، التى كتبتها.إنها تقرير عن منطقة من القطر تبدو غير حقيقية تمامًا؟

ماركيز: حسنًا، لقد كانت غير حقيقية، وذلك بحسّ أنه ليست مثبتة، فإنها ليست أحداثًا مبرهنًا عليها، لقد تم حكيها كما لو كانت مبرهنًا عليها، إنها أشياء قمت بسردها بشكل طبيعى كلية. فأنت لا تعرف إذا ما كنت أشرح، هذا هو، إننى أعرف لاسيرب، لقد كنت فى لاسيرب، لكن بطبيعة الحال لم أشاهد "القرع الذهبى" أو "التمساح الأبيض" أو أى من تلك الأشياء.لكنه كان واقعًا، إننى

عشت فى داخل وعى البشر،حتى لتشعر دون أدنى شك كيف كانت الأمور تمضى، وذلك من خلال الطريقة التى كانوا يحكون بها، وبشكل محدد، كانت تلك هى طريقة الحكى فى "مائة عام من العزلة"، وعندئذ، فإنك لن تكون كاتبًا دون أن تكون لديك حيل، لكن الأمر المهم، هو شرعية تلك الحيل، صعودًا إلى أى نقطة تستخدم فيها وإلى أى مدى.

أتذكر جيِّدًا، حين كنت فى المكسيك، وأنا أكتب، واصفًا صعود ريميديوس الجميلة إلى السماء، كان واحدًا من تلك المقاطع، كنت معنيًا، أولاً، أنه دون شعر لن يمكنها الصعود، قد أقول: إنه يتحتم عليها أن تصعد إلى الشعر، ومع ذلك، فإنه حتى مع الشعر، وما إلى ذلك، فإنها لن تصعد، كنت فى طريقى إلى اليأس، لأنها كانت واقعًا خلال الكتاب، لم يكن يمكننى أن أتحلل من أمرها، لأننى كنت محاصرًا من خلال الخطوط العريضة التى فرضتها على نفسى، حتى أصبحت محكومًا بقوانينها القاسية، لأننى فور أن أفرضها على نفسى. لا يمكننى أن أكسرها، لا أستطيع إن أقول إن الرخّ يتحرك بهذا الأسلوب، ثم حين يناسبنى الأمر أجعله يتحرك بأسلوب آخر، إذا أسست كيف يتحرك الرخّ وكيف يتحرك الفارس، فقد حوصرت !.. لأنه مهما كان ما أفعل، فإنه يجب أن تستمر حركتهم بذلك الأسلوب، وإلا سيتحول الأمر بأكمله إلى فوضى رهيبة. لقد صعدت ريميديوس الجميلة إلى السماء، من خلال واقع الكتاب، لكنها لم يتيسر لها أن تصعد حتى الآن بواسطة الشعر، أتذكر أننى كنت يائسًا فى ذلك اليوم، لأننى قد حوصرت وعلقت هناك، فخرجت إلى الباحة، حيث كانت هناك امرأة سوداء جميلة تقوم بأعمالها المنزلية، كانت تحاول أن تعلق الملاءات بواحد من مشابك الملابس تلك، وكانت هناك ريح، وهكذا، إذا علقت الملاءة على هذا الجانب، فان الريح تطيح بها إلى الجانب الآخر، حتى كانت تكاد تجنّ تمامًا مع تلك الملاءات، فلم تستطع أن تمسك بها أكثر من ذلك، آآآآآهـ هـ هـا آآآ هـ هـ هـ ! حتى صرخت أخيرًا بيأس ! وهى ملفوفة فى الملاءات ! وإلى أعلى مضت، وتلك هى الكيفية التى تمّ بها الأمر.

"ثم ذهب إلى شجرة الكستناء، مفكرًا فى السيرك، وبينما كان يتبول حاول أن يحافظ على التفكير فى السيرك، لكن لم يمكنه أن يجد الذكرى أكثر من ذلك، فدفع رأسه بين كتفيه مثل كتكوت صغير، ومكث لا يتحرك مع جبهته أمام جذع الشجرة.." (من رواية "مائة عام من العزلة")؟

ماركيز: كانت تراجيديا إغريقية مقدَّرة، قبل أن تكون لدى "مائة عام من العزلة"، لقد عرفت دائمًا أن هناك شخصية، جنرال عجوز من الحرب الأهلية، مات وهو يتبول أمام شجرة، كان ذلك هو ما عرفته، لم أكن أعرف كيف أو بأى أسلوب سوف يتم العمل، هكذا تشكلت شخصية جنرال بويندبا.

كانت هناك لحظة فى رواية **"مائة عام من العزلة"**، حين فكرت أن الكولونيل أورليانو بويندبا سيلفظ أنفاسه، وهو الأمر نفسه مع الديكتاتور فى رواية **"خريف البطريرك"**، لكن ذلك قد يدمر تمامًا بناء الكتاب، ويحوله إلى شىء آخر، إلى جانب ذلك، كان هناك مسار الشخصية وواقع الكتاب، ماكان يهمنى حقيقة، أن يبيع الحرب، يبيعها، من وجهة نظر أيديولوجية، إذا ما شئت، لم يكن الرجل يجرؤ على أن يستمر فى القتال من أجل السلطة، بسبب من بعض الليبراليين، الذين قد ينزلون بنطلوناتهم فى كل الحروب الأهلية للقرن الماضى فى هذا البلد.

ومضيت قدمًا فى كتابة الكتاب، وفجأة تذكرت فى منتصف كل تلك الأشياء، أن هناك مشكلة تنتظر: الكولونيل بويندبا وسمكاته الذهبية، ولم أكن أعرف ما إذا كان يتوجب على أن أقتله، كنت خائفًا من تلك اللحظة، من المحتمل أنها كانت واحدة من أصعب الأوقات، التى مررت بها فى حياتى، وذلك حين كتبت موت الكولونيل أورليانو بويندبا، أتذكر بشكل تام، أننى قلت ذات يوم، "اليوم سيناله!"، لقد أردت دائمًا أن أكتب قصة قد تصف، بشكل تفصيلى، كل لحظة فى حياة شخص من يوم عادى، حتى يموت، لقد حاولت أن أعطى ذلك الحل الأدبى لموت الكولونيل أورليانو بويندبا، لكننى وجدت أننى إذا اتبعت ذلك الممر، سيتغير الكتاب. لذلك،

رميت تلك الإمكانية، وبدأت أنسج تعامل الكولونيل فى ذهنى، حتى (يلكم ماركيز المائدة).

(أصبح جابو صامتًا. كان ينظر إلى يديه، وبدأ يتكلم ببطء، ببطء شديد).

نهضت، كانت مرسيدس هناك فى إحدى الحجرات تأخذ سنة من النوم، ركعت إلى جانبها، وقلت لها "لقد مات!"، وبكيت لمدة ساعتين.

لكن كان هناك ما هو مثير للفضول أكثر حول الكولونيل، كان لدى بثرات لمدة خمس سنوات، هل تعرفون ما البثرات؟ لاشىء يمكن أن يشفيها، لقد جربت كل أنواع العلاج، كانوا قد أزالوها فى مستشفى فى نيويورك، سحبوا دمًا من جانب وأعطونى حقنًا فى الآخر، كل أنواع المواد، ولم يفلح فى علاجها أى شىء خلال خمس سنوات، قد تختفى البثرات، لكن سرعان ما كانت تعود ثانية، حسنًا، حين كنت أكتب رواية "مائة عام من العزلة"، جاءت إلى ذهنى حول الكولونيل أورليانو بويندیا، كشخصية ممقوتة، وكانت دائمًا ممقوتة، لأن الوحش كان قابضًا على السلطة، كما لو أنه امتلكها، ولم يخرج أبدًا من غروره المنحرف، وهكذا قلت، حسنًا، ما المرض الذى يمكننى أن أمنحه إيّاه، وهو ماقد يصيبه بعلّة لكنه لن يقتله؟.. هكذا منحته البثرات، أنتم تعرفون، أنه منذ اللحظة التى التصق فيها الكولونيل أورليانو بويندیا بالتقرحات، تمّ شفائى منها، كان ذلك منذ عشر سنوات، ولم تعد إلىَّ بعد ذلك أبدًا.

كانت الحالة الأخرى، هى أورسولا، كنت قد خططت فى مشاريعى المبدئية بأن تموت أورسولا قبل الحروب الأهلية، إلى جانب ذلك، ومن خلال حد تأريخى، كانت ستبلغ عندئذ ما يقرب قرنًا من العمر، إذا ماتت عندئذ، فقد يتداعى الكتاب جزئيًا، هكذا تأكّد لى، أننى يجب أن أتماسك حتى يجىء الوقت، حين يبدأ الكتاب فى التداعى فعلًا، لكن ذلك لن يكون مهمًا، لأن القصور الذاتى سيحمله حتى النهاية، ذلك هو السبب فى أنه كان لابد من الحفاظ عليها حتى النهاية الجحيمية. أنتم

تعرفون، أننى لم أجرؤ على إخراج أورسولا من الصورة، كان يجب أن أراوغ من حولها، أن أفعل كل شىء ممكن كى أتبعها إلى أى مكان يمكن أن تذهب إليه.

هل تعتبر التقرحات معك، هى الشىء نفسه مع صرع دوستويفسكى؟

ماركيز: نعم، لكنه لم يشف، إنها ليست حقيقة، أن واحدًا من أفضل المشاهد، التى لا تنسى فى تاريخ الأدب، حين كان سمردياكوف يسقط على السلالم؟ إلى جانب أننا لن نكتشف أبدًا إذا ماكان ذلك صحيحًا أم لا، أو إذا كانت هناك فعلًا أزمة حقيقية أو فقط لمجرد الإقناع، ذلك هو ما يعتبر غير قابل للنسيان.

ما دمنا نتحدث عن الشخصيات، هناك شىء يجعلنى قلقًا، لأن أعمالك عمومًا بشكل مماثل، قد حددت بوضوح الشخصيات، التى تبدو أنها تملأ كل عمل، بينما يبدو البشر العاديون وهم يملأون العمل ضعاف اللون، على المستوى الثانى، كزوائد.

ماركيز: تحتاج التجمعات البشرية إلى كاتبها، كاتب يمكنه أن يبدع شخصياتها، إننى كاتب بورجوازى صغير، ووجهة نظرى هى دائمًا وجهة نظر بورجوازى صغير، ذلك هو مستواى، منطلقى، رغم أن مزاجى المتضامن قد يختلف، لكننى لا أعرف وجهة النظر تلك، أنا أكتب من داخلى، من نافذة حدث أن أكون فيها، ولا أعرف حول التجمعات البشرية أكثر مما قلت أو كتبت، من المحتمل أن أعرف أكثر، لكن ذلك أمر نظرى تمامًا، تعتبر وجهة النظر هذه مخلصة. وخلال لاوقت، حاولت أن أقهر أشياء، هناك جملة قلتها، وقد علّت حتى أبى، الذى ظن أنها تسكت،" ماذا سأكون فيما بعد؟ إننى ابن عامل تلغراف فى أركاتاكا "، وما ظنّه أبى كان ينتقص من قدره جدًا، كان بالنسبة لى، على الوجه المقابل، يبدو تقريبًا من النخبة من خلال ذلك المجتمع، لأن عامل التلغراف يظن نفسه مثل كبير مفكرى المدينة، وهم عادة، كانوا طلبة فاشلين، شبان هجروا دراساتهم، وانتهوا إلى أداء ذلك العمل، فى آراكاتاكا، تمتلىء المدينة بالعمال الكادحين.

لكنكم نهمون، لقد كنت أتحدث حول الأدب مثلما لم أكن، أفعل، أوهـ، منذ سنين، وبالإضافة إلى ذلك، فإننى أكون خجولاً جدًا حين أتحدث عن الأدب.

أجل، حسنًا، يعتبر الأمر، أنه مازال هناك "خريف البطريرك"، يقال أحيانًا إنك قد صنعت سجل أعمال وأحداث صافية من عملك السابق؟

ماركيز :نعم، هذا هو ما قلت.

قلت أيضًا فى تقرير إنها سيرتك الذاتية مشفرة بشكل سرى، وبالنظر إلى ذلك، فإنها تبدو كما لو أن الكتابة تصبح أكثر تعقيدًا، أقل قابلية للتواصل مع الجمهور العام؟

ماركيز: لكن بمضى الزمن، ستمنح نفسها للجمهور العام، لقد وضعت "خريف البطريرك"، لتنتظر البشر فقط كى يتعلقوا بها، وكما ترى، فأنا أعتقد أن القراء الذين أمسكوا بها كانوا غير مهتمين، لأن أولئك الذين تنقصهم المعرفة الأدبية، يمكن أن يقرأوا البطريرك بشكل أكثر استعدادًا من قراء لهم خلفية أدبية. لقد رأيت فى كوبا، حيث طرح الكتاب هناك فى الشوارع، إن القراء غير العارفين لا يستبعدون، بل يستبعدون بدرجة أقل، تعتبر خريف البطريرك رواية ممتدة للأمام تمامًا، أولية بشكل مطلق، حيث الشىء الوحيد الذى فعلته هو كسر قواعد لغوية معينة من أجل خاطر التركيز والإيجاز، هذا هو، لكى يعاد إعمال موضوع الزمن، بطريقة ما، لدرجة أنها لن تصبح شيئًا لانهائيًا، وأنا لا أرى أى شىء غبى فى هذا، بالإضافة إلى ذلك، فهناك كثير من الأعمال مثل تلك الرواية فى تاريخ الأدب، أنا لا أرى مكمن الصعوبة فى الأمر.

لكن الانطباع الذى يخرج به الفرد يعتبر أعظم تعقيدًا من ذلك، إنه يبدو مثل كتاب من أجل التلقين.

ماركيز: فى البناء، نعم يعتبر كذلك، لكن لغته تعتبر هى الأكثر عامية وشعبية من بين كل رواياتى، إنها مشفرة أكثر، بمعنى أنها أكثر تقييدًا، إنها أكثر قربًا للناس، لسائقى سيارات الأجرة فى بارانكيلا، تعتبر أقرب إلى الخطاب من اللغة الأدبية، إنها

ممتلئة بجمل قصيرة من أغنيات، كل أنواع تعبيرات الأمثلة، واللهجات من الكاريبى.

وهكذا تنطلق الصعوبة من حقيقة أن معظم القراء، الذين لم يعيشوا تلك التجربة يفتقدون تلك المراجع نفسها.

ماركيز: لا،لأنه لو كانت تلك هى الحالة، فإن الكتاب يكون على خطأ، لأنه يجب أن يكون قابلاً للتواصل حتى إذا كان القارئ يفتقد تلك المعلومات، إذا كانوا يحتاجون تلك المعلومات السابقة، فإن الكتاب يكون على خطأ، إننى لا أشعر بأن هؤلاء الذين يعرفون الشفرات يتمتعون بمدخل أسهل إليه، ربما سيتمتعون أكثر، أعتقد أن الكتاب يعتبر مفهومًا حتى بدون العدد الكبير من الاستشهادات من روبين داريو التى بداخله، عبر كل المكان، لأن كل الكتاب قد كتب فى روبين داريو، سيكون ذلك أمرًا خاطئًا، إذا كنت تحتاج إلى بعض المعلومات كى تقرأ الكتاب، لكننى لا أعتقد أنك تحتاج إليها.

إننى أعتقد أنها قصيدة أكثر منها رواية، لقد تحررت أكثر كقصيدة عنها كرواية، قد أكون كتبتها دون أن أقرأ مجرد كتاب واحد، لكن ليس بدون سماع كل الموسيقى التى استمعت إليها، ذلك هو ما صنع منحنى حرجًا للموسيقى، بينما كنت أكتبها، وذلك من أجل سبب أساسى مطلق: لأنه للمرة الأولى منذ **"مائة عام من العزلة"** يمكنننى أن أقتنى كل التسجيلات التى أريدها، قبل ذلك، كان على أن أنصت إلى موسيقى مستعارة، يعتبر الجانب الجمالى أكثر تعقيدًا فى "خريف البطريرك، لكنه ليس جمالًا جديدًا، بل فقط أكثر تعقيدًا.

لقد عملت عليها أكثر مما لو كانت قصيدة، إنها تعتبر رفاهة، لأن الكاتب الذى كتب "مائة عام من العزلة" يمكنه أن يتحملها، حين يقول، حسنًا، الآن سأكتب الكتاب الذى أريد. يمكننى أن ألعب، أن أصنع شيئًا، أعترف بكثير من الأشياء، وكما ترون، فإن وحدة السلطة تشبه إلى حد بعيد وحدة الكاتب.

لكن هذا لا يعنى أن الكتاب مشفّر، لأن المشفرة فقط هى الأحداث التى تخدم

كأساس، مثل بعض أحداث "مائة عام من العزلة"، تعتبر البقية تجارب عايشتها، تتعجب أمى حين تقرأ الكتاب، لأنها حين تمضى فى قراءته تقول "إن هذا مثل كذا وكذا، وهذا هو ذاك، ذلك هو رفيقى، الذى قد يقول عنه أحد الناس إنه غريب، لكنه حقيقة ليس كذلك".

أعتقد أن المشكلة مع قراءة البطريرك تعتبر أساسًا فكرية. يعتبر نقادك هم الوحيدون، الذين لم يفهموها، لأنهم يبحثون عمّا يوجد هناك، وليس هناك شىء.

إنه أكثر كتبى كوستالية (نسبة إلى منطقة الكوست)، أكثر كتاب مقيّد إلى الكاريبى بأسلوب متعصب، ذلك الكتاب الذى يقال عنه الكثير، اللعنة ! لماذا نحن جميعًا أيها الشبان متخاذلون؟ يعتبر هذا قطرًا مختلفًا تمامًا، وثقافة أخرى، إنه مستمد من رغبة فى أن يجتذب مجموعة أشياء، يتكون لدى فرد ما انطباع بأنه لم يفهمها. وهكذا، فإن ذلك المبغى الذى اعتدت أن أعيش فيه كان مترعًا بمواد من الكاريبى، كما كانت هناك حانة الميناء، حيث قد نذهب لتناول طعام الإفطار، عندما يوزع الورق فى الرابعة صباحًا، وحيث تنفجر مشاجرات مذهلة وتندلع فوضى، وتبحر المراكب الشراعية ذات الصاريين إلى آروبا وكوراكاو، محملة بالعاهرات، أنا لا أدرى، ربما تلك التى ارتحلت ثم عادت مع التهريب، وقرطاجينا فيها بعد ظهيرة أيام السبت، مع الطلبة، وكل تلك الأشياء، هاأنتم ترون، إننى أعرف الكاريبى، جزيرة جزيرة، مثل تلك، جزيرة تلو جزيرة تلو جزيرة، ويمكن لها أن تؤلف فى شارع وحيد، مثل ذلك الذى يظهر فى "خريف البطريرك"، ويعتبر الشارع الوحيد فى باناما، وفى لا جيرا، ورغم كل شىء، تنبعث هناك كل أعمال الشارع فى مدينة بناما، حيث يمتلئ بالباعة الجائلين.

يوجد هناك جهد فى محاولة الإمساك بكل ذلك وتأليفه بشكل ما، ربما لم تخرج بشكل صحيح، لكن تعتبر رواية البطريرك هى القنوات الاثنتى عشرة التى يحصل عليها من يتجول عبر الشارع المركزى فى بناما، أو ذات ما بعد ظهيرة فى كارتاجينا، كل تلك الكومة الملعونة للكاريبى، لأنها تعتبر ملعونة، بما فيها كوبا اليوم، مهما

تكن، ومهما كانت هافانا، أعتقد أن هناك جهدًا شعريًا فى محاولة أن تستخرج النهاية الأخرى، كان يمكننى أن أحافظ على كتابة "مائة عام من العزلة"، متسلسلة، الجزء الثانى، الجزء الثالث، والرابع، مثل "الأب الروحى"، لكن هذا لايمكن أن يحدث، إذا أردت أن أستمر فى الكتابة، فإنى أحتاج إلى أن أرى كيف يمكن للجحيم أن يكون، وهو شيء لا يعنينى بذلك القدر منذ البطريرك.

إذا كتبت قصصًا مرة أخرى، فإن النموذج الآن هو سومرست موم، إنها قصص هادئة، قصص خريفية، تسرد بواسطة رجل يحكى سلسلة أشياء عاشها ورآها، فى شكل هو: دعنا لانقل "كلاسيكيا"، لأن التعريفات تلوى عنق كل شيء، بل دعنا نقل "شكلًا أكاديميًا"، ذلك لأن موم كتب قصصًا جيِّدة جدًّا، ومن المحتمل أن تكون من أفضل ما عرفت، فهى تتمتع بإيقاع معين، ولا تسبب ضوضاء، إنها نموذج جيد لكتابة القصص، هكذا! ماذا سنقول أيضًا حول البطريرك؟

ما الكتاب، الذى تعتبره من بين كتبك تجارب شخصية؟

ماركيز: من الصعب أن أقول، لأن جميع التجارب قد تفككت وأذيبت، ربما يمكننا أن نجلس يومًا ونقرأ مقاطع ونتحدث حولها.

حول روبين داريو، للمثال.

ماركيز: أجل، حسنًا، يعتبر روبين داريو هو شاعر العصر، الذى كان يعتبر عصر الكتاب، وكما تعرف، بأنه يقال، إن هناك صعوبات لدى كل المترجمين معه، إنه لم يترجم أبدًا كما ينبغى، كشاعر عظيم، إنه ليس معروفًا فى أى مكان، وهناك مشاكل أخرى، تضع المترجمين فى فوضى رهيبة، سيجنّ مترجمو "خريف البطريرك" تمامًا، للمثال، سيسألون "ماذا تعنى "la manta de la bandera" ؟ (إنها تعنى أدبيًا "ملاءة العلم") فى منطقة الكوست، لا أعرف ما تعنى هنا، لكن manta تعنى هناك ورق سيجارة يباع من أجل لفّ حشو المارجوانا، وقد وردت مرّة مع العلم الأمريكى، يعتبر الأمر بسيطًا جدًّا، فى منطقة الكوست، إن من يرى تعبير " manta de bandera" يعرف بشكل صحيح تمامًا أنها ورقة مع علم الولايات المتحدة كقدر

للتدخين، يمكنك أن تتخيل الملاحظة التى يجب على المترجم أن يضعها كى يشرح " la manta de bandera". إن ما نحتاج إليه، هو أن ننسى المعانى السابقة والتضمينات، وأن نجد الصيغة الصحيحة.

هناك أيضًا عنصر عجيب آخر: إنه "salchichn de hoyito " (التى تعنى أدبيًا "سجق مع فجوة صغيرة")، إنه تعبير متداول بين سائقى سيارات الأجرة فى منطقة بارانكيلا.

وماذا يعنى ذلك؟

ماركيز: إنه سجق فيه فجوة صغيرة على الطرف المستدق، انهم يقولون عنه فى أسبانيا "la polla " وفى الأقطار الأخرى يقولون "la pinga "، لكن عندما يقول سائقو سيارات الأجرة فى البارانكيلا "سجق مع حفرة صغيرة"، عندئذ يسأل كل مترجم "ماذا تعنى سجق مع حفرة صغيرة"؟" ما التفسير؟ لكنها ليست كل الكتاب، بل هى فقط كل تلك المادة، صحيح؟ إنها المادة الكاريبية، للمثال، فى كوبا لا يعرفون ما هو "salchivhn de hoyito"، لكن حين يقرأها كوبى، أوحين يقرأها أى فرد من الدومينكان أو من بورتو ريكو، فإنهم يعرفون فورًا ماذا تعنى، أنهم يكتشفونها، لأنهم يعرفون آليات سياق الكلام،، إنهم يعرفون كيف وصلت إلى هناك.

نشر هذا الحوار مترجمًا للمرة الأولى إلى اللغة الإنجليزية فى مجلة "فيرجينيا كوارترلى ريفيو" عدد صيف 2005، وقام بترجمته إلى الإنجليزية جين هـ. بيل نيفادا، وسيكون ضمن كتاب لهذا المترجم بعنوان "حوارات مع جابرييل جارسيا ماركيز"، سيصدر عن وكالة جامعة ميسيسيبى.



1- الشعر: كلمة وفرشاة



حواران مع الرسام والمسرحى

والشاعر الكاريبى

ديريك والكوت

(جائزة نوبل فى الآداب عام 1992)

أجرى الحوار: وليم ر. فريس*



"أتمنى أن أصنع أفلامًا حول الكاريبى، أفلامًا متميزة، أعتقد أن هناك كمية هائلة من مادة الروائيين والمسرحيين الكاريبيين، التى يمكن أن تصنع مادة فيلم ممتاز!"

ديريك والكوت من مواليد 23 يناير 1930، بجزيرة سانت لوشيا بجزر الهند الغربية بالكاريبى، تخرّج فى جامعة وست إنديز فى جامايكا. حصل على جائزة نوبل فى الآداب عام 1992.

هو رسّام موهوب للمناظر الطبيعية، سواء بالزيت أم بالألوان المائية، وله عديد من اللوحات الطبيعية والبورتريهات التى رسمها لأصدقائه، بالإضافة إلى رسمه أغلفة كتبه، وكان معرض جين كيلى هو أول معرض يعرض لوحاته فى نيويورك.

كما أنه كاتب مسرحى، بدأ إنتاجه فى عمر مبكر، أسس ورشة ترينداد المسرحية، وأخرج مسرحياته الخاصة من خلالها. كما أسس مسرح كتّاب المسرح فى بوسطن، له من المسرحيات خمس وعشرين مسرحية، منها: مسرحية "هنرى كريستوفر"(1950)، "مسرحية إذاعية "هنرى دارنيير"(1951)، "نبيذ الريف"(1953)، "البحر فى دوفين"(1954)، "وحيد"(1957)، دراما ملحمية "طبول وألوان" (1958)، "تى جين وإخوته"(1958)، "ستة فى المطر" (1966)، "حلم على جبل القرد"(1967)، التى عرضت فى

نيويـورك، "فى قلعة جميلة"(1970)، "جوكر السفيل"(1974)، "شارلاتان" (1974)، "أوه بابلـون" (1976)، "ذكـرى" (1977)، "بانتومايم" (1987)، "الأوديسة" (1993)، و"ثلاثية هيبتى" (2002).

وهو أيضًا شاعر بالسليقة، بدأ قرض الشعر منذ عمر مبكر، ونشر عشرة دواوين، منها: "منبوذ وقصائد أخرى"(1965)، "الخليج وقصائد أخرى"(1969)، "الخليج"(1970)، "حيـاة أخـرى" (1973)، "عناقيد البحر" (1976)، "مملكة تفاحة النجم"(197)، "المسافر المحظوظ"(1981)، "منتصف صيف"(1984)، "شهـادة آركانســاس" (1987)، و"أومرس"(1990).

أود أن أبدأ بالاستشهاد بملاحظة جوزيف برودسكى، بأنه "تمّ اكتشاف جزر الهند الغربية بواسطة كولومبس، وتمّ استعمارها بواسطة الإنجليز، وتمّ تخليدها بواسطة والكوت".

لقد ولدت ونشأت فى جزر الهند الغربية وتقضى فترة طيبة من كل عام فى سانت لوشيا، كيف ترى العوامل الأساسية، التى شكّلت الثقافة الكاريبية؟

والكوت: أعتقد أن شخصية متعددة الأجناس هى المكوّن الأساسى للكاريبى، وبشكل خاص فى حالات مثل جزيرة ترينداد والجزر الأكبر، لأنّ كل الأجناس ممثلة هنا، ليست الأجناس الإفريقية فقط، ولكن أيضًا الهند الشرقية والصينية وسكان البحر الأبيض المتوسط والأوربيون. يمكنك أن تقتفى آثار تأثيرهم فى الموسيقى، تمامًا مثلما هو فى اللغة.

هل يوجد مثل ذلك الشىء، صوت الكاريبى؟ وإذا كان يوجد، فماذا يقول؟

والكوت: أعتقد أن هويّة الصوت الكاريبى تكمن فى تعددية الأصوات هنا فى الكاريبى. وقد اشتقّت هذه اللهجات من اللغات الأصلية: الأسبانية، الفرنسية، الإنجليزية، والبرتغالية. كلها ممثلة فى هذا الحيّز.

كيف رأيت تحوّل ثقافة الكاريبى عبر الخمسين سنة الماضية؟

والكوت: مثل أى جزء من العالم، لا يمكن لثقافة الكاريبى أن تهرب من التقدم التكنولوجى الذى حدث، والذى ليس بالضرورة أن يكون كله من أجل الصالح، وكما تعرف، فإن كل فكرة القرية العالمية يعتبر صحيحًا. ولكن بطبيعة الحال، فإن الأقوى تأثيرًا من الناحية الثقافية، هى أمريكا، من الصعوبة بمكان أن تحافظ على تفرّدك ما دام يوجد هناك الآن نوع من الإمبراطورية الثالثة، والتى هى إمبراطورية تجارية، وتمثلها أمريكا فى تصدير ثقافتها عبر التلفزيون والسينما.

أى عناصر فى ثقافة الكاريبى تقبّلتها الولايات المتحدة، وأى عناصر من ثقافتنا تقبّلها الكاريبى؟

والكوت: للثقافة الشعبية عبر التلفزيون، وبشكل خاص مع الشباب، حضور قوى. كثير من الشباب مخدوعون ذاتيًا بالتظاهر بأنهم أمريكيون، وذلك جزء من الجذب للثقافة التقنوية الأمريكية، وبخاصة فى الموسيقى.

أمّا بالنسبة لما استقبلته أمريكا بنفسها من الكاريبى واستخدمته، فلا أعتقد أن هناك أى دليل ظاهر على ذلك، لأن أمريكا لا تزال تمارس حكمًا مؤذيًا يؤثر فى العالم الثالث أو شعوبه وفق المظهر، الذى تستطيعه، لأنهم مكبلون بكل أنواع قوى العادة، التى تمنع امتداد ثقافتنا، تمامًا مثل الثقافة السوداء فى أمريكا.

إننى أهبط بتأثيرنا، على وجه الخصوص، إلى الموسيقى، الجاز أو موسيقى الحديقة، أو الراب، لدرجة أنه لو كانت الثقافة فى أمريكا أوسع لأمكن للفرد عندئذ أن يقول، إنها قد تشمل ثقافة الكاريبى، هناك نضال للفنان الأسود فى أمريكا على أى حال، فى أن يحاول أن يمتلك تأثيرًا، أو أن يكون حاضرًا فقط ببساطة، لذلك، لن يكون من السهولة القول إن هناك تأثيرًا من الكاريبى على الثقافة الأمريكية.

لقد دعّم "الوقف القومى للعلوم الإنسانية NEH" ترجمة حياتك، التى كتبها بروس كنج عنك وعن حياتك. وأعرف أنك كنت معارضًا فى البداية فى السماح بكتابة ترجمة الحياة؟

والكوت: إننى لم أقرأها بصراحة. لكننى أعتقد أنها ذات أهمية، وكما تعرف، لا يستطيع الإنسان أن يتفادى فكرة أن شخصًا ما سيكتب فى آخر الأمر عن حياته.

فى الوقت الذى كان كنج يكتب فيه ترجمة حياتك، كنت تعمل على قصيدة "مطاردة تيبولى"، التى رآها البعض شيئًا ما من سيرة ذاتية، لقد كتبت فيها حول حياة الفنان، حول المنفى، حول علاقة عالم الفن الجديد مع أوروبا والثقافات

الأخرى. كم كنت مفتونًا برسمك الفنى الخاص، الذى صوّر القصيدة، ما الارتباط بين الرسومات والكلمات؟ وهل يعتبر مقطعًا لفظيًا مشابهًا لضربة فرشاة، كما خمّنت؟

والكوت: بشكل ما، لأن هذا يعتمد على الرسم نفسه، وأى وسيط يستخدم، وأنا لا أرسم بذلك الأسلوب، ولنقل، الذى رسم به سيزان، من ضربات للفرشاة وما شابه ذلك، يعتبر رسمى بالألوان المائية أكثر سلاسة.

لكن، نعم، لطالما وجدت دائمًا أن هناك علاقة عظيمة بين الرسم وكتابة الكلمات. ولا أعتقد أن كتابة الكلمات تساعد فى الرسم، لكننى أعتقد بأن معرفة ما اللون، الذى ستستخدمه وأن يكون لديك فكرة عن التماثل والبناء والضوء من ممارسة الرسم، ستساعد بالتأكيد فى حرفة الشعر، وهكذا تستمر العلاقة.

هل ترى نفسك كرسّام بقدر ما ترى نفسك ككاتب؟

والكوت: لا. إننى صارم تمامًا مع نفسى كرسام. بل إننى أكون أكثر استياء وأكثر قلقًا وأكثر غضبًا، وأكثر وعيًا بالفشل فى الرسم عنه عندما أكون إماً فى المسرح أو فى الشعر.

لكن الشىء الجميل حول الرسم، هو أنك تستطيع أن ترى إخفاقك فورًا، فى الوقت الذى لا تعرف فيه دائمًا أنك تؤدى بشكل جيد سواء فى قطعة مسرحية أو قصيدة.

حين كتب جون ميلنجتون سينج "جزر الآران"، شجعه جاك ييتس على أن يصاحبها بمجموعة من الرسوم، وقد اشتكى سينج فيما بعد من أنه كان الأسرع والأيسر لييتس أن يرسم الرسوم من أن يقوم هو بالكتابة، لكنك اعتنقت كلاً من هذين العالمين؟

والكوت: صحيح. وأعتبر سينج فنانًا باقيًا مقارنة بييتس، رغم ذلك.

عندما كنت فى الرابعة عشرة من عمرك نشرت شعرًا، وفى عمر السادسةِ عشرة أصبحت كاتبًا مسرحيًا. من أين يأتى ما يحثك على الكتابة؟

والكوت: كان المثال من أبى، الذى كان رسّامًا، فنان ألوان مائية شديد البراعة، لكنه مات شابًا صغيرًا، ومن أمى التى كانت مدرّسة، سمّعت لى شكسبير، كانت ممثلة هاوية، كما قدّم أبى عروضًا مسرحية. وأعتقد أنه نوع من موروث مباشر.

هناك فكرة مركزية تتردد فى عملك حول البحث عن هويّة، كيف تصف هويتك الخاصة؟

والكوت: يمكننى أن أصف نفسى بالتفصيل حتى أسفل كعبى ولون عينىَّ وجلدى، لكن ذلك ليس هو معنى الهوية فى الكاريبى، لقد استغرق الأمر زمنًا وبحثًا طويلين، كى أجد حلا لماهية جزيرة سانت لوشيا وجزر الهند الغربية، وقد جاءت التجربة بطبيعة الحال من نموذج سياسى من الكاريبى: من الاستعمار إلى الاستقلال، وإذا أمكنك أن توازن بين المراهقة والنزعة الاستعمارية، متقدمًا إلى الأمام، حتى تصل إلى النضج والاستقلال، عندئذ ستجد هناك توازيًا.

أعرف منذ الوقت الذى كنت فيه شابًا صغيرًا جدًّا، أننى أردت أن أحاول وصف أشياء كانت كاريبية، لأنها كانت جديدة وكانت بكرًا بذلك الحسّ.

لماذا تجد فى مثل ذلك قضية إجبارية، فى البحث عن هويّة؟

والكوت: إنّ كل مهمة الكاتب أو الرسام أو الفنان – وهو ما يعتبر صحيحًا بالنسبة لأية ثقافة – أن يكتشف ما يعنى، ويمكنه أن يعرف فقط ما يعنى بمعرفة من يكون، وهذا صحيح لكاتب يهودى أو كاتب هندى، أو أى كاتب آخر.

لدينا موقف شديد التعقيد فى الكاريبى، لأن هناك كثيرًا من المناقشات تجرى الآن، لقد أثبتنا عبر تجربتنا أن البشر يمكن أن يتعايشوا إلى جوار بعضهم البعض، لأن المسلم والهندوسى يمكنهما أن يعيشا فى ترينداد متقاربين دون أى عنف،

وهكذا، وحتى لو كان هذا عالمًا مصغرًا، فان لدينا هذه الأمثلة من التناغم، التى يمكن أن تحدث بين الأجناس، إننى لا أرسم صورة مثالية، بل أرسم الجانب العملى والواقعى فيه، وهو أننا عشنا معًا بشكل سلس تمامًا، وإن كان ذلك ليس هو الأمر نفسه بالنسبة لبقية العالم.

الآن، يعتبر هذا أمرًا صغيرًا، وقد يقول الناس "إنّ ذلك ليس صحيحًا كلية"، لكننى أعتقد أن إحدى الصلاحيات السياسية للثقافة الكاريبية يكمن فى تنوعها: هو هويّتها.

تتوالى تيمة الاكتشاف والاستكشاف مرارًا وتكرارًا عبر عملك، وقد ألمح بعضٌ من أعمالك إلى رواية "روبنسون كروزو" لدانييل ديفو، متى واجهت كروزو للمرة الأولى؟

والكوت: تعتبر حكاية كروزو، التى قدّمها ديفو، شيئًا شديد الكاريبية عرفه كل طفل، وربما لا زال يعرفه، فكرة آثار قدم "فرايداى" على الرمال ثم العلاقة مع فراداى، خادم كروزو ورفيقه. لقد تعلمنا كل ذلك مبكرًا جدًا، منذ الطفولة.

لماذا يعتبر كروزو شخصية فاتنة بالنسبة إليك؟

والكوت: لأن أسطورة كروزو بدأت فى الكاريبى، من المفترض أن تجرى أحداثها فى توباجو، أخمن أن جاذبيتها ترجع إلى كونها حكاية جزيرية، لكنها أيضًا فكرة شخص معزول، نتيجة غرق سفينة. إنّها حكاية شديدة القدم.

أنت شاعر متحقق وكاتب مسرحى ورسام، أودّ أن أتحدث معك لوهلة حول الشعر، الذى فزت بسببه بجائزة نوبل فى الآداب عام 1992، لماذا تلجأ إلى الشعر كشكل للتعبير؟

والكوت: لقد عرفت أننى أريد أن أكتب شعرًا منذ وقت مبكر جدًا، لا يمكننى أن أتذكر متى وجدت نفسى أكتب شعرًا. أعتقد أننى ورثته عن أبى ومن حضور

أمى كمدرّسة. لم يكن ذلك طلب استدعاء، بل كان أمرًا متوطّنًا، كان هناك، ووجدت نفسى أعمل وأحاول أن أنجز شعرًا جيِّدًا منذ عمر شديد البكارة.

جاء الرسم بعد ذلك بقليل، لكن ليس متأخرًا كثيرًا. ويتطلب المسرح بطبيعة الحال أناسًا آخرين، ممثلين وما شابه ذلك، وهو ما تحقق فى المدرسة. لكن الشعر هو الشىء الذى عرفت دائمًا أننى سأفعله.

هذا جميل، لكن أى من الشعراء أثروا على عملك؟

والكوت: حسنًا، كان الشىء الذى يخصّ التعليم الكاريبى، أنه كان شديد الكلاسيكية وفق شروط أصوله. درسنا شكسبير. درسنا ديكنز وسكوت وكلّ الأسماء المعروفة. كان النظام، الذى لدينا فى الكاريبى، هو نفس نظام التعليم، الذى كان نوعًا من منهاج دراسة لمدرسة إنجليزية عامة.

درسنا اللغة اللاتينية بالمثل، وفى بعض الجزر كانوا يدرّسون اللاتينية واليونانية. وأنا لم أدرس اللغة اليونانية أبدًا، لكن باربادوس كانت تدرس اللاتينية واليونانية، وأنا شديد السعادة، لأننى درست اللاتينية، وشديد الأسف لأن اللاتينية قد ضاعت حاليًا فى كل تلك المدارس، لأنها لغة أساسية، كما أنها لغة جميلة.

هل كان ديلان توماس هو الشاعر الذى تأثرت به؟

والكوت: نعم، نعم. إننى أعتبر نفسى قد تأثرت به كثيرًا فعلاً بقدر ما يحاول مبتدئ أن يتعلم من أى فرد، لقد شكلتُ عملى فى عمر مبكر جدًّا على الكتاب الذين أعجب بهم، بدءًا من أودن، وديلان توماس، ومن شابههم. كان لدى الحرية، بقدر ما أعى، ليس بأن أتناولهم وفق ترتيب زمنى، ولنقل، وفق ما يتناوله تلميذ مدرسة إنجليزى أو أمريكى، وفق شروط تقسيم الزمن والتاريخ.

لم يصلح تقسيم زمن التاريخ معى. كنت حرًّا فى أن أتجوّل فى أى فترة أحبها وحرًّا فى أن أقلد بنفسى، واقتدى بمن أشاء من أى فترة، سواء أكان ذلك شكسبير

أم سواء أكان ذلك من ترجمات أوفيد أو دانتى. لا أريد أن أبدو شديد الغرور، بل أقول فقط بأننى شعرت فقط بالحرية وأنا أتأهّل مع كل تلك الأسماء.

من الشعراء الذين ما زلت تقرأهم؟

والكوت: أقرأ حاليًا فيليب لاركن وشيموس هايني، المعاصرين، أحبّ بول مولدون كثيرًا، هناك أسماء أخرى كثيرة، من الصعوبة بمكان أن أضع قائمة بهم.

لقد كتبت أكثر من خمس وعشرين مسرحية منذ أن بدأت فى فترة المراهقة، من أين أتى اهتمامك بالمسرح؟

والكوت: اعتادت أمى أن تسمّع كثيرًا من شكسبير، وقد مثلت فى مسرحيات شكسبير، لذلك كانت تسرد شعرًا عظيمًا حول البيت، وحين كنت أسمع ذلك، أشعر كما، نعم، ربّما لو كنت قادرًا على أن أجعلها تسرد شيئًا لى يومًا ما، كما قدّم أبى مسرحيات هواة. إننى شديد الاقتناع بالجينات الوراثية، بسبب من البيئة، بسبب من عادة، أو اتجاه. ورثت هذا الحسّ المسرحى بشكل رئيسى من تمثيل أمى، كما أننى شعرت أيضًا بانجذاب شديد نحو المسرح الشعرى، الذى لم يكن نثريًا أو عاديًا.

كما كنت فى بيئة متحررة من الشكل تمامًا، وهى الميزة التى تجعلنى قادرًا على القول "حسنا، سأقوم بعمل مسرحية، سيكون فيه هذا أو ذاك"- وأعرضها فى جزيرة صغيرة منعزلة مثل سانت لوشيا – هو نوع من الحرية، أكثر مما لو كنت فى سياق فكرة منظمة لأسلوب موروث.

ما الشىء الذى تسمح لك المسرحية أن تعبر عنه، ولا يستطيعه الشعر؟

والكوت: أعتقد أن الشعر يمكنه أن يقوم بكل شىء. كما أن بعضًا من أعظم المسرحيات فى العالم هى شعرية.

من ألهمك من كتاب المسرح؟

والكوت: مرة أخرى قد يبدو الادعاء فى الإجابات، لكن بالنسبة إلى كاتب

شاب، لم يكن ذلك ادعاء، لشكسبير تأثير واضح بسبب الشعر، واليعاقبة إلى درجة ما، وفيما بعد برتولد بريخت، من أيضًا؟ سينج، الأيرلندى الذى أحيا الكتاب الأيرلنديين.

كتبت قصيدة ملحمية، بعنوان "أوميروس"، التى تعتبر إعادة سرد لعملى هوميروس "الإلياذة" و"الأوديسة" تحدث فى الكاريبى، كما كتبت مسرحية مبنية على "الأوديسة"؟

والكوت: أودّ أن أصحح ذلك، الذى قمت به بقسوة أخيرًا. ليس الكتاب مبنيًا على عملى هوميروس "الإلياذة" و"الأوديسة"، بل هى اتحادات، استدلالات، ترابطات ذهنية، ذلك هو ما يقدّمه الكتاب. صياد سمك يدعى آخيل – وهناك مثل ذلك الشخص، وهناك أيضًا شخص يدعى هكتور – ليس لديهما فكرة عمّن يكونان.

والحبكة ليست تقليدًا، التصوير لما هو كائن، فالصدى والاستدعاء لأسطورة هوميروس هو ما هو كائن هنا. وبالأسلوب نفسه فإن جزيرة قد تنقل بشكل ما صدى جزيرة أخرى، على امتداد الأفق. ذلك هو ما هى مبنية عليه بشكل رئيسى، وليست محاولة لإعادة كتابة هوميروس فى الكاريبى، لأن ذلك يصبح عبثًا، إنّها ليست مصممة مثل، ولنقل، "عوليس" لجويس، سطرًا وراء سطر، كى يقدّم شيئًا حدث فى "الأوديسة" على وجه الخصوص.

صحيح؟

والكوت: لكن ذلك تصوير حى ومعنى. ذلك هو ما يدور حوله الأمر أساسًا، وفى نهاية الكتاب، يتحوّل الكتاب إلى المؤلف، ليقول توقف عن القيام بهذه المادة الكلاسيكية وحاول أن تواجه الواقع حيثما تكون.

فى رواية "صورة الفنان فى شبابه" يقول جويس إنه فرّ من شباك الأسرة والدين

والسياسة. لقد غادر جويس بنفسه جزيرته، وكان مغتربًا أبديًا. لقد عدت أنت إلى وطنك ثانية، وقمت بالتوافق مع ثقافتك الخاصة؟

والكوت: إننى لم أنفصل أبدًا حقيقة عنها. ولم تكن لدى أبدًا أى رغبة فى أن أتركها على الإطلاق. إنّ الاستياء ونفاد الصبر والغضب، ليس لها أى تأثير، كما أعتقد، على عملى. لم أستطع المغادرة، لأننى انصعت إلى المسرح أولاً، ولم أستطع أن آخذ مسرح جزيرة الهند الغربية إلى الأماكن التى ذهبت إليها.

لماذا انجذبت إلى "الأوديسة" و"الإلياذة" كقصتين؟

والكوت: لقد عشت فى أرخبيل من عدة جزر، وهو ما فعله عوليس، وأيضًا هوميروس، لهذه الجزر توازياتها، يعتبر كل الأدب مدينًا للأدويسة، وهكذا فإن هذا الأدب ليس أقل دينًا.

بطبيعة الحال ينتج هذا الأدب من أكثر من صورة طبيعية، ولنقل، من بحر إيجة، أو حكايات التجوّل والعودة، التى تعتبر حاضرة بشكل طبيعى فى الحياة اليومية، إذا تطلعنا إلى الكاريبى، ورأينا عملية إبحار عند الذهاب أو العودة. قد يكون ذلك حقيقيًا فى أى مكان: إنّها مثل ذلك الشيء الأيقونى القوى، الذى لا يهم فيه أين تكون، لأنك تفكر فى بحار وحيد مثل عوليس. لقد أصبحت تلك استعارة عالمية.

وأعتقد أننى ربّما كان ما أردت أن أفعله، هو أن أكتب حول صيادى السمك فى جزيرة سانت لوشيا وأسلوب حياتهم. ذلك هو الأمر المهم بالدرجة الأولى: إنه كتاب حول البحر. إنه كتاب حول الذاكرة، لكنه ليس مبنيًا على مغامرات عوليس.

ما الذى جذبك إلى كتابة قصيدة ملحمية؟ وما الذى سمحت لك بالقيام به؟

والكوت: إننى لم أشرع فى كتابة ملحمة، لقد أصبحت فقط شديدة الطول وشديدة الاتساع، وأخمّن أن ذلك هو السبب فى أنها تسمى ملحمة، اعتادت غاية الملحمة أن تكون نوعًا من غاية سياسية. لقد اعتادت أن تستبعد جنس البشر، من

حيث إن البطل جاء أو عليه أن يفعل "س" أو "ص"، كما تعرف؟ نحن ضعفاء تمامًا من أن يكون لدينا ذلك النوع من البطل، وهكذا، فإن اتساع الكتاب وطوله يعتبر حقيقة موضوع إضافة خارجية. لقد أصبح فقط أطول وأوسع.

لكن كم كان فرحًا عظيمًا لى أن أكتبها، لأن تصميمها عنى بالنسبة لى أن أستطيع أن أنهض كل صباح وأتجه إليها، كما لو كنت كاتبًا ماضيًا إلى رواية كبيرة، وكان تصميمها فعلاً هناك ينتظر. كم كان أمرًا شديد الإثارة أن أتوجه إليها كل يوم، حيث تمضى فى توسيع نفسها أكثر.

تمتلئ القصيدة والمسرحية كلتاهما بمراجع تاريخية وتلميحات وإشارات ضمنية، ما الدور الذى تلعبه المسرحية التاريخية فى عملك؟

والكوت: يعتبر تاريخ الكاريبى تاريخًا محزنًا تمامًا. إنه تاريخ الإبادة الجماعية لشعب، والعبودية، والوثائق الرسمية. وبقدر جمال الكاريبى، فإن التضاد التاريخى يكمن فى ماضيه شديد الحزن والتخريب.

التاريخ بهذا الحس، هو نوع من شذا ذى غلٍ فى الكاريبى، بسبب من الأشياء التى ارتكبت فى الكاريبى باسم التاريخ، وباسم التقدم، والتوسع، سواء من الفاتحين أم من الغزاة، كما تعرف، عبر مختلف الإمبراطوريات التى امتلكت الجزر. إنّ المعارك التى حدثت، من أجل كل إمبراطورية على حدة، أسفرت عن استغلال واضح للشعوب، والهنود، ثم الأفارقة، ومن شابههم.

هل تعتقد أن ثقافتنا الحاضرة حاليًا ذات وعى تاريخى، فى الكاريبى، وأكثر اتساعًا عالميًا؟ هل نهتم بالتاريخ بالشكل الذى كان فيه الناس فى الأجيال المبكرة يفعلون؟

والكوت: لا أعتقد أننا نرى ذلك كتهديد، أو قوة تهيمن على حياتنا، وسواء أكان ذلك من الإنجليز أم الفرنسيين أم الأسبان أم البرتغاليين، لأنك حين تكون مستعمرًا، فإن التاريخ لا ينتمى إليك، بل ينتمى إلى الشخص الذى يحكمك أو يدير أمورك.

لم يعد ذلك موجودًا الآن سوى بأسلوب غير مباشر، إنه يوجد بشكل شديد الفعالية وربما بتأثير أعظم قوة مما لدينا، فى التأثير الأمريكى، فيما يجب أن نفعل أو ما ينبغى علينا أن نشترى، أو ما ينبغى أن نصبح. ذلك تهديد إمبريالى، أيضًا، ينبغى أن نكون حذرين من أن ننصاع إليه.

لقد اعترفت بدينك لشكسبير ولكتاب آخرين، أنا أفكر فى صديقى القديم، جاكوب آلدر، فى توباجو، الذى قام بكثير من العمل على الفن الشعبى هناك، كيف شكّل الفن الشعبى والقصص التى حكيت لك، عملك؟

والكوت: لقد أدمجتها فى المسرح، فى المسرحيات، أعتقد أنه أمر إيقاع، إنه أمر تقنيات قصص شعبية، مبدأ التكرار والتنوع والتماثل، الذى يرد فى السرد الشعبى. أعتقد أننى حاولت أن أضع كل ذلك فى بعض من المسرحيات والموسيقى.

عندما تنظر إلى الوراء عبر رحلتك الفنية لأكثر من خمسين عامًا، هل هناك مشروع كنت ترغب لو أنك حققته؟

والكوت: أتمنى أن أصنع أفلامًا حول الكاريبى، أفلامًا متميزة. أعتقد أن هناك كمية هائلة من مادة الروائيين الكاريبيين والمسرحيين، التى يمكن أن تصنع مادة فيلم ممتاز.

ستكون تلك خطوة رائعة، من كتابة الرواية إلى تحويلها إلى فيلم؟

والكوت: نعم

أنا ممتن لك إلى الأبد، لما سمحت به من وقت للحوار معى، كى أشاركك أفكارك بهذا الأسلوب.

والكوت: شكرًا جزيلًا.

*** رئيس مجلس إدارة "الوقف القومى للعلوم الإنسانية NEH"، الذى نشر فى مجلة "هيومانيتى" عدد أكتوبر ديسمبر 2001، مجلد 22 رقم 6.**





2- الإعجاب بالنفس وتناقض الهوية



أجرت الحوار: كارول ب. فلمنج



فاز الشاعر والكاتب المسرحى الكاريبى ديريك والكوت بجائزة نوبل فى الآداب عام 1992، وهو من مواليد عام 1930 فى سانت لوشيا، تخرّج فى جامعة ويست إنديز فى جامايكا. أسس الشاعر وكاتب المسرح ديريك والكوت ورشة ترينداد المسرحية، وأخرج مسرحياته الخاصة من خلالها، تعتبر مسرحية "حلم على جبل القرد" من كلاسيكيات الكاريبى فى الزمن الحاضر، وكانت قد عرضت فى نيويورك حيث فازت بجائزة "أوبي" لأفضل مسرحية أجنبية عام 1971، يتذكر كثير من الناس فى جزر "فيرجين آيلاندز" والكوت من مسرحيته "فناء اللاعبين فى سانت كروكس".

بالموازاة مع "قصائد مجمعة"، التى صدرت عام 1986، كان والكوت قد نشر 10 كتب من الشعر الحر: "منبوذ وقصائد أخرى" (1965)، "الخليج وقصائد أخرى"(1969)، "الخليج"(1970)، "حياة أخرى"(1973)، "عناقيد البحر" (1976)، "مملكة تفاحة النجم"(1979)، "المسافر المحظوظ"(1981)، "منتصف صيف" (1984)، "شهادة أركانساس"(1987)، و"أومروس" (1990).

حين تم تسجيل هذا الحوار عام 1987، كان والكوت يصحح بروفات طباعة "مملكة تفاحة النجم "، ذلك المجلد من الشعر الحرّ، الذى شكل نقطة مركزية فى مستقبله الأدبى.

لم يكن والكوت معروفًا فى ذلك الوقت كشاعر عالمى من الدرجة الأولى، كما هو معروف اليوم، كان مقدّرًا بشكل محترم، لكنه أعتبر شاعرًا محليًا. ويصعب فى الأيام الحالية أن يصفه الفرد بأنه "ابن جزر الهند الغربية، الذى يعيش على الطريق"، كما كان يشير إلى نفسه عندئذ، بدأ يدرّس فى عدد من جامعات الولايات المتحدة، ذلك الأمر الذى وسّع من دائرة مستمعيه أضعافًا مضاعفة.

تحاورنا على امتداد فترة، لعدة أيام على شاطئ منتجع سانت توماس.

تحدث أحد المراجعين حول كاريبية قصائدك كنوع من استعادة جنة عدن الضائعة، هل هذا صحيح؟ وهل ترى الكاريبى كجنة عدن ضائعة؟

والكوت : ما تزال غالبية منطقة الكاريبى تعتبر خبرة بدائية، إنها ما تزال مكانًا يمكنك أن تجد فيه شاطئًا مهجورًا تمامًا، ومازال يبدو فى حالته البدائية الأولى كجنة عدن، مثلما حدث تمامًا فى البداية.

أتذكر قيادة السيارة على امتداد طريق الشاطئ بسانت لوشيا، وأنا أتطلع إلى التلال – الجبال، لأنها كانت فعلًا شديدة الارتفاع، حتى يطلق عليها جبال، إنه الشعور بأن ذلك جبل، وقد شعرت تمامًا، كما لو أنه لم يحدث أن ذهب أى شخص إلى هناك، أعنى أبدًا، من المحتمل ألاّ يكون من قبائل الأراواك Arawakأو أبناء الكاريبى Carib. ربما لم يكتشفها أى فرد منهم بعد، وربّما حتى قاطعى الأخشاب فى سانت لوشيا، ولذا توجد هناك قطع أرض كاملة، بقيت دون أن تمسّ أو يقترب منها. وبهذا الشعور، إذا كنت تطلّ على سانت لوشيا، بعيدًا عن الطريق، فلن تر شيئًا عدا الجبال والتلال والسماء، وتلك تجربة خاصة، هى تجربة جنة عدن.

أنت تعرف أن لدينا ثلاثة أشياء، هى التى تخلق هذا الشعور بالخشية، وبأنك تتلاشى فى حضرتها، وتلك هى سماء شديدة الاتساع، بحر كبير حقًا، وبطبيعة الحال، مشهد منخرط فيه. ما تعلمناه كشباب مستعمرات، هو أن خشيتنا كانت حسّا دونيًا. لقد علّمونا أن السماء فى إيطاليا أكثر تميّزًا، وأن ضوء سمائهم كان حقًا أكثر تميزًا مقارنة بالضوء فى باربادوس، أو أى مكان آخر. أعتقد أننى تخلصت

مبكرًا من شعورى بالدونية لكونى فنانًا تشكيليًا بالتدريب على مهارة فعلية فى رسم الضوء، الذى يدور حوله الفن التشكيلى على الأقل.

التصوير بالرسم

تعتبر زرقة بعض الخلجان فى الكاريبى معجزة. ستصدق أنك لو نزلت إلى هناك حقًا، وغمست إصبعا فيها، فان يدك ستتلوّن، وإذا كنت ترسم كثافة تلك الزرقة، أو كثافة ذلك الضوء، التى هى من الصعوبة بمكان، فإنك ستنجز شيئًا جديدًا كلية. وهو ما سيؤثر على الأسلوب، الذى تؤدى به فنك.

حين سألت هل الكاريبى هو جنة عدن ضائعة، فقد أجيب بأن المشهد يعرض ـ أينما كان ـ شعورًا أصيلاً للبداية، بذلك الحسّ بأنّها جنة عدن، أنت تعرف، أنه وفقًا لشروط التاريخ، وما أحدثه التاريخ هنا، فإن معظم تاريخ الكاريبى – التاريخ الطبيعى – الذى حدث فى البحر، من معارك الاستيلاء على الجزر والقلاع على حافة البحر، وهو ما يعتبر شكلاً إضافيًا من تاريخ على حافة تلك الجزر. وفى الجزء الداخلى منها، حيث لم تكن الخطيئة الأصلية قد حدثت فى المشهد بعد، فإنها حدثت على الماء، تمامًا فى المعارك وما شابه ذلك من أمور. وهكذا تمّ الحفاظ على إزالة تلك الأشياء بسرعة أكثر وأكثر، هناك فرق بين ثقافة بحر مثل بحر إيجة، وثقافة بحر مثل الكاريبى، وقل أيضًا، ثقافة سهول أو ثقافة جبل، ونحن نعتبر ثقافة بحر، لذلك فإن تجديد البحر يعتبر شيئًا قويًا بالنسبة لى، وهكذا يوجد هناك، وفقًا لشروط عزلة الشاعر نفسه فى تلك الإقامة نوع من مجاز يسحب إليه المرء كمجاز لروبنسون كروزو، مجاز المكتشف، لكن ليس وفق الشعور التاريخى للرجال البيض القادمين، الذين أوجدوا إمبريالية اكتشاف جنة، تلك ليست عملية من ذلك النوع، الذى يمكن الحديث عنه، لأن الفرد يكون هناك فى تلك الجنة ويمتلكها، يعتبر الشعور بامتلاكها عظيمًا أيضًا.

بالنسبة لجيلى من الكتاب، نايبول ولامينج وريد وجون هيرن، أعتقد أنه كان هناك ولا يزال فينا، برغم أننا نقترب من منتصف العمر، إعجاب بالنفس، ذلك الشعور الذى يعتبر أفضل ما يحبّه الأطفال، بأن يكون وراءك تراث تعرفه، هو التراث الإنجليزى. وبدون أن تنتمى إليه، لكن بالتأكيد تكون جزءًا منه، بسبب اللغة ومقتضياتها.

وأيضًا كل الإبداع واكتشاف الهويّة، الذى ربّما – كما فى حالة نايبول، للمثال – انعكاس مرير لنقص تلك الهوية، لكن لا تزال عملية الاكتشاف على الرغم من أنها ربما تكون مصدر إعجاب بالنفس عند كتاب آخرين، فى المشهد، وجدّة المشهد ونطاق المشهد، وبواسطة المشهد، الذى أضمنّه البحر، بكل شمول المنظر.

ما شعورك حول الإشارة إلى نباتات جزيرة معينة، التى ربما قد لا يعرف قراء البلد الأصليون أى فكرة عنها؟ كيف تتعامل مع ذلك؟

والكوت : هذا أمر معقد، إنه يعتمد على كيف ترتبط بنفسك ذهنيًا معه. يعتمد الصراع كليًا على ألاّ تبقى دونيًا، وليس بأن تشعر بأنك أدنى درجة، ثم تكون الخطوة التالية، بطبيعة الحال، أن تصبح أرفع منزلة، الآن، أعتقد أنه لا يعنينى مدى أرستقراطية ذلك، لأن على الكاتب أن يزرع إدراكا فى طبيعته بأنه الأرفع منزلة، وفق شعور أكثر تنظيمًا، عليه أن يتعلم أكثر، عليه أن يعرف كل شىء، وبقدر ما يعرف أكثر، يكون ذلك من الأفضل بالنسبة إليه، ينبغى عليه أن يعرف كل شىء، فكلما عرف أكثر، سيكون ذلك من الأفضل بالنسبة له، وذلك فى كل الحياة والأدب، وهكذا، تستمر كل هذه العملية من عذاب وتهذيب بداخل الكاتب، وينبغى على أى كاتب من المستعمرات أن يكون وراءه، ليس فقط المعرفة لبدء عمل ما، بل أيضًا كل المعرفة التى تسبقه بالمثل.

ثم وفق شروط ضرورة معرفة نباتات المشهد من حولك، يمكن أن يقال إن هذا

هو نبات كذا وكذا، وهذا الشيء كذا وكذا، وقد لا يعرفه شخص آخر، فتصل إلى فكرة شديدة القدم بأننى إذا قلت "جليد"، وهو ما يتطلب الاحتياج إلى أن أجرّبه كطفل كى امتدحه، أما بالنسبة لشروط القصيدة، وللمثال، قصيدة حول "جليد" ربما يمكن أن تكون شيئًا أكثر حسّية (لشخص) مثلى، لم يسبق له أن رآه أبدًا، ولم يسبق له رؤيته، أو يجب عليه أن يتخيّله، وكما تعرف، لا يستطيع فرد أن يتخيّل البرد، إذا ما عاش فى بلد حار.لكن محاولة أن يفعل المرء ذلك، تعتبر شيئًا أكثر جمالًا، والأمر بأكمله يعتمد على القصيدة، يمكن لقصيدة أو قطعة من عمل أن تنقل القارئ والطفل والشاب، إلى تجربة جليد، أو أى شيء آخر.

وهكذا، إذا عكست الأمر، وقلت، هنا أوجد، أنا أكتب فى بلد فيه مناخ واحد، يتجلى فى نقص رقّة معينة من تجربة نفسية لجنس بشرى، من رقة لغة، من نعم، وإذن فأنا شخص مميّز، شخص مرتفع المنزلة، لأننى أكتب.

عندئذ أكتب ثمرة مانجو أو ثمرة شجرة الخبز، أو ثمرة أناناس، التى تستخدم كى تعطى حسًّا هزليًا، لأننا تعلمنا أن ننظر إلى تلك الأشياء كأشياء أدنى، والأشياء الأدنى تعتبر مضحكة، أليس ذلك صحيحًا؟ لذلك، فأنت تعتبرها، كساكن مستعمرات، إهانة هزلية للمانجو، حين تسمّيها، أو لثمرة شجرة الخبز أو مهما تكن الثمرة، لثمرة شجرة الخبز شكل مهيب، شكل مهيب دون محاولة أن تكون عالية الشأن، بوضع الشيئين نفسيهما متجاورين على رفّ، فإن ثمرة شجرة الخبز المهيبة تعتبر كشكل مثيرة للاهتمام بشكل مطلق، مقارنة، كما نقول مع ثمرة الكانتالوب.

لكن نظرة ساكنى المستعمرات إليها، بعد أن تعلمّوا أنّ هناك أدبًا يتحدث عن الكانتالوب والبطيخ والتفاح والخوخ، يعرفون أيضًا أنه لا توجد قصيدة عن ثمرة شجرة الخبز، عندئذ تبدأ فى الشعور، حسنًا، برغم حقيقة أن تلك الفاكهة المهيبة بوجه خاص تعتبر مثيرة للاهتمام أكثر، إلاّ أنّها تحمل معها نوعًا من رفقة أدنى.

لكن ماذا عن القارئ، الذى ليس لديه أدنى فكرة عما هى؟ أعنى إذا ما كانت صغيرة، حمراء، صفراء؟

والكوت : ليست تلك مشكلة، يعتبر السؤال سؤال قوة، قوة شعر، أو قوة أدب، إذا وضعت أى كلمة، قد تصبح جزءًا من خطاب أو حوار، أو كتبت كلمة قد تكون اسمًا لشجرة أو شىء ما، ولم يفهمها شخص ما فى إنجلترا، لأنه كان ينبغى على ذلك الشخص أن يبحث عنها فى مكان ما، إذن ما الذى أفعله؟ هل ينبغى أن أشرح؟ لا أعتقد ذلك. أعتقد أن الفرد قد يكون مغمورًا أو إقليميًا لأسباب سياسية فقط، ما ينبغى قوله، حسنًا، إننى أؤكد هويتى، حين أكتب مثل هذا، لأننى لا أومن بذلك، إذ لا ينبغى أن أكتب كلمة لمجرد اعتقادى أنها سترضى القارئ الإنجليزى، حين أعرف أن الكلمة التى ينبغى علىَّ أن أكتبها هى شىء آخر مختلف، يرجع الأمر إلى القارئ، الذى يعجب بالقصيدة أو يريد أن يعرف أكثر حولها، وأن يكتشف عمّا تدور، لأنه إذا ما اخترتُ كلمة أخرى، فإننى سأفقد ليس فقط الصدق، لكن أكثر من ذلك، سأكون متوجهًا نحو خسارة ليس فى المعنى فقط، بل فى صوت البيت الشعرى الفعلى أيضًا، لا يمكن أن تقوم بهذه التضحيات لمجرد أن تقول فقط، حسنًا، على أى شخص أن يفهم ما أكتب، لحسن الحظ، فإن الفرد يكتب بلغة يتحدثها ملايين الناس فى كل مكان، والقضية هى قضية لهجة أساسًا، كما أعتقد.

تقصد إنجليزية تعنى أبناء جزر الهند الغربية؟

والكوت : لا، حسنًا، أنا لا أعنى إنجليزية جزر الهند الغربية، لأن لغة الهند الغربية الإنجليزية، والأمريكية الإنجليزية، وإنجليزية المستعمرات تعتبر جميعًا موضوع لهجة مفردة للجنس البشرى الذى يتحدثها، وأعتقد أن ما ينشده الكاتب إذا أراد أن يكون صادقًا هو مغزى صوته، الذى يعتبر هو المغزى لجنسه البشرى، دون أى تصنّع. وهكذا يبدو فروست أمريكيًا، ويبدو إدوارد توماس إنجليزيًا، حتى لو كان كل منهما يشبه الآخر، وهكذا لا يعتبر أمر تغيّر مقام صوت لهجة

الشاعر تغيّرًا مفتعلاً، وهناك كثير من شعر رديء مكتوب أو كتب، لأن شاعر الغرب الهندى أو شاعر المستعمرات، كان فعلاً حين كتب القصيدة يتحدث داخليًا بنبرة إنجليزية. لكن إذا كان هذا التغيّر فى صوتك الشخصى، والتغيّر فى مقام صوت جنسك البشرى، الذى تكتب به، فأعتقد عندئذ أنك تحاول أن تكون أمينًا بقدر ما تستطيع.

ومن ثم إذا استخدمت كلمة محتوم – وهى تعتبر الكلمة الصحيحة بشكل مطلق – عندئذ يرجع الأمر إلى شخص آخر كى يكتشف ما تعنيه، أعتقد أن الأمر قد وصل إلى نقطة تقول فيها، نعم، كل ذلك صحيح، لكن من يوجد فى نيويورك أو لندن أو باريس، سيكون عليه أن يبحث عن معنى كلمة معينة؟ وهناك ستجد مساحات تأثير وقوة وسلطة الشعر، ولا أعتقد أن ذلك يهم.

لكن فى كثير من الأوقات، ألا يمكن لكل القصيدة أن تحمل الكلمات عبرها حتى لا تصبح للكلمات المفردة أية أهمية؟ أعنى أنك يمكن أن تقرأ "مملكة تفاحة النجمة"، ولا تعرف ما تعنيه تفاحة النجمة، بل وحتى لا تريد أن تعرف، لكنك ما تزال تستمد شيئًا من القصيدة؟

والكوت : نعم، لكننى ما زلت حتى الآن أعمل فى اللهجة المحلية، وما القصيدة التى قد ندعوها قصيدة لهجة محلية؟ من السهل كتابة قصيدة باللغة المحلية، لأنك حين تكتب قصيدة بلغة محلية، فكل ما عليك أن تفعل هو أن تقتطع اللغة من الشارع وتضعها فى وزن الألحان، وهو أمر شديد السهولة.

إننى أعمل حاليا على قصيدة، عنوانها "طيران مركب شراعى"، وهى تعذبنى، لأن أجزاء منها تصبح أدبية جدًا، وفق شروط حديث الشخصية، وحتى الآن، فإن ناشرى يقول لى إن الناسخ على الآلة الكاتبة قد اعتقد أن جملًا معينة قد احتاجت أن تكون جمعًا أو ما شابه ذلك من تغيير لأزمنة الأفعال، لكن حين أكتب، فإن اللهجة

التى أسمعها من الغرب الهندى تتحرك بين - فى نـوع من، ليس شفقًا، بل شيئًا ألمع من ذلك، قواعدنا النحوية والإنجليزيـة الفصحى، إذا شئت، والآن، فإننى أبحث أحيانًا عن القوة التى تحدث فيما يبدو بشكل غير نحوى، بل وفق شروط المتناقضات، وهو ما يصبح جديرًا بالقبول، أنت تتابع المناقشة حول تقييم اللغة كمشكلة سيكولوجية وسياسية، إنها ليست مشكلة الكاتب، لأن له لهجة جديدة، وله صوته الخاص.

تشكل الكلمات نفسها، إذا تطلَّب الأمر جهدًا إضافيًا من الجسم، فإن الجسم سيسقط تلك الأطراف الميتة، وتلك هى الكيفية التى تكونت بها أزمنة الأفعال، تتغير الأزمنة، وتتغير الكلمات، وتتغير اللغة، تتغير لغات. وهى تتغير بسبب مزاج طبيعى، ولأن مزيدًا من البشر بدأوا يتحدثونها، والآن، سأعطيك فقط مجرد مثال سريع.

لقد استنفدت منى هذه القصيدة وقتًا شديد الصعوبة، لأننى أردت أن أكتبها بصدق بقدر ما أستطيع وفق شروط، ليست مزيّفة بأن أجعلها محلية اللغة، أى بلغة محلية سهلة، بل حاولت أن أجد نوعًا من الانسجام، والآن، ربّما قد لا تعمل، لكنها ستكون رهن التسجيل كتجربة، والآن، فان أحد الأبيات الشعرية، التى أحبّها، والتى أشعر بها فعلًا، هو بيت بلغة الغرب الهندى، بيت شعرى ترينيدادى، (هو) **"وتبدأ الريح تتداخل بين الأشجار"**، الآن، أن تتداخل بين الأشجار فى سياق كلام معين من قصيدة يعتبر مثل يد الريح، أن تتداخل مع فتاة، للمثال، هو أن تزعجها، أن تضع يدك على تنورتها، وأن تفعل شيئًا.

الصورة بالنسبة لى، للريح وهى تتلاعب بحافات الأشجار وتحدث ضوضاء، تمتلك حساسية شىء من الغرب الهندى، وهى فى الوقت ذاته، تعنى عند تلك النقطة أن الأشجار كانت ساكنة، فى الصباح المبكر أيضًا. وهى تتماوج بواسطة ريح تتسكع بينها، آه، من صناعة معنى، التدخل مع سكون الأشجار، إذن، فإن تعبّر

بشكل نحوى صريح، "**بدأت الريح تتخلل الأشجار**"، مغيّرا معنى كلمة تتداخل، لأنها لا تعمل، أو "**تداخلت ريح مع الأشجار**"، لأن لها لهجة حكم يعلن فى قضية حول ما فعلته الريح، ربما كان أكثر حيوية أن تقول "**بدأت الريح تتخلل الأشجار**".

دعنا نتحدث عن "مملكة تفاحة النجمة"، عنوان قصيدة ديوانك (الذى صدر فى ربيع 1979)، إنه يذكرنى كثيرًا برواية "خريف البطريرك" لماركيز، وقد أخبرتنى أن هناك علاقة بين تلك الرواية وديوانك، حول بيع البحر الكاريبى، وما شابه ذلك؟

والكوت : نعم، أريد أن يفكر القرّاء فى ذلك، الموضوع هو أننى كنت قد عقدت العزم على ما أريد أن أكتبه فى هذا الديوان، كمقدمة تقول هذا، مثلما فعل لودل. كنت أفكر ليلة أمس فى هذا الأمر، ولا أظن أننى أحتاج إلى أن أفعل ذلك، لأنه إذا ما تعرّف أى فرد على ذلك، فذلك أمر حسن، لكن فى كل مرة قرأته فيها، كنت أقدّم القراءة دائما بهذه الكلمات "**جاءت هذه القصيدة أو تطورت، من قراءة رواية "خريف البطريرك"**، التى أذهلتنى.

كنت قد بدأت بقراءة رواية "مائة عام من العزلة "، ولم أستطع أبدًا أن أكملها، توقفت عند نقطة معينة، ولم أعرف أين كنت، لكننى حين قرأت رواية "خريف البطريرك"، انطلقت فيها بخفة، لأننى لم أكن أومن بقصيدة النثر كشىء خاص، وما فعلته كان ضخمًا إلى حد لا يصدق، بالإضافة إلى أننى شعرت مباشرة بالكاريبى لدرجة أن القصيدة تفجّرت من تلك الرواية، أو تولّدت عنها.

وفى قصيدة " طيران مركب شراعى"، للمثال، كانت المنابع هناك، أعتقد أنه من الواضح أن أى فرد يمكن أن يقرأها، ويقول "حسنًا، أنت تحاول أن تكتب ملحمة "أوديسا" صغيرة، لأننا هنا فى الكاريبى مثل بحر إيجه، وفقًا لشروط الضوء وعدد الجزر، هناك ذلك الفتى المرتحل بين الجزر، وهو شىء موجود فى ملحمة

"الأوديسة" لهوميروس، لكن كما ترى، هنا صياد يسافر فعلًا فى مركب شراعى بين ترينداد، قل، آنتجوا، التى تعتبر رحلة بحرية جحيمية، دون التفكير أنه عوليس فعلاً، بل هو فقط على متن قارب يمضى بين الجزر، هل تعرف ما أقصد.

قلقًا من الماء فى جوف مركب؟

والكوت : نعم، مواد فعلية مثل تلك، إنها ليست غلطتى أن الكاريبى له شكل مهيب، إنها ليست غلطتى أن الضوء بذلك الشكل، إنها ليست غلطتى أن الناس يقومون برحلات فى قوارب، وما شابه ذلك، ذلك هو الأسلوب الوحيد، الذى ألفناه، وما زال له معنى، ونرتبط به.

الآن، قد ينظر فرد إليها، ويقول آه، نعم، إنه يحاول أن يكتب "أوديسة" صغيرة – كى يتهمنى بنوع من الطموح، ليست تلك هى القضية، إننى أعنى التوازى الفعلى، ذلك الشىء الذى يقترب أكثر – حتى لو أردت الاشتقاق أو التقليد، وهو ما لا يهمنى – جاء من "دعامات الحارث"، المكتوب بواسطة لانجلاند، الذى كان عبارة عن رحلة قام بها حارثان عبر إنجلترا – إنجلترا العصر الوسيط – وقاما فيها برحلة روحانية مثل تطوّر رحلة الحج فى القصيدة.

الآن، أنا لا أماثل ذلك القسم بقسم آخر، لكن البيت الافتتاحى فى القصيدة شكّل ذلك. وما أزال أنقّح ذلك البيت من الشعر، فأنا لا أدرى تمامًا ما أريد بعد، هناك اختلافات مثل "فى أغسطس متراخ، حين كان البحر هادئًا". أريد أن أكون قادرًا على أن أعرف أن رجلاً يمكنه قول ذلك، ربما لن يقول "أغسطس متراخ"، بل "فى جزء ما من أغسطس. حين كان البحر هادئًا". لو قلت باللغة الإنجليزية "حين كان البحر هادئًا"، فسيصبح ذلك زيفًا مستمدًا من الشاعر كيتس. لكن يمكن أن تسمع رجلاً يقول "حين هدأ البحر". ليس هناك قلق : البحر هادئ. إننى أتحدث عن بحار ضخم خشن يقول "هدأ البحر"، أنا لا أتحدث عن شاعر شاب بربطة عنق وزهرة يقول "هدأ البحر".

يصنع ذلك فرقًا كبيرًا؟

والكوت : تمامًا، فإن بداية "دعامات الحارث"، هى "فى فصل الصيف، حين كانت الشمس ناعمة"، سأقوم بذلك الآن بحرية أكبر، لأننى أريد أن يحدث ذلك النوع من الصدى لأولئك القراء الذين يعرفون "دعامات الحارث"، ومن الطبيعى، أنه حين تتبدى للعيان، فإن الناس سيقولون إنها جاءت من "دعامات الحارث".

الآن، يعتبر هذا شيئًا جميلاً جدًّا بالنسبة لى، لأن ذلك يساعدنى على أن أستمر فى قناعتى بأن اللغة الإنجليزية ليست حكرًا على الإنجليز، وبالمثل فإن الشعر الإنجليزى لا ينتمى إلى أننى إنجليزى بأكثر مما ينتمى لى بأى شكل، وإذا استمرت لغتى الإنجليزية بحجة أنى أكتب قصيدة لها القوة نفسها، إذا أمكن، مثل مفتتح "دعامات الحارث"، فإن ذلك يتمّ ببطء. إننى أفعل ذلك بتروٍّ.

تبدأ قصيدة "مملكة تفاحة النجم" برسم رعوى. كيف خرجت من ذلك إلى الكاريبى؟ أى من رسم إلى كلمات، هل يرجع ذلك إلى تحوّلٍ مواتٍ؟ هل يتطلب هذا الأسلوب الكثير من قرائك؟ حدثنى أولا عن كوستوس custos.

والكوت : يعتبر كوستوس مثالاً للأشياء التى تحدث فى اللغة فى الكاريبى، يعتبر كوستوس الحارس. تعنى كوستوس اللاتينية – كوستاديوس إله، إنها كلمة جامايكية قديمة ربّما لا تزال تستخدم للتعبير عن شخص مسئول عن أبرشية، ومعين بواسطة الحكومة، كما أعتقد، يعتبر كوستوس هو حارس الأبرشية،

وهى الآن كلمة كبيرة، كلمة إمبريالية من إنجلترا، لذلك ربما يكون هذا الشخص قد عيّن كى يكون ضابط محافظة أو كوستوس مكان، أعتقد أن ذلك هو المعنى.

هنا كلمة لاتينية خالصة حيّة، من إحدى الإمبراطوريات إلى الأخرى، من الرومانية إلى الإنجليزية إلى جامايكا، إنه نضال حى، هنا كوستوس، هنا إنسان

يتحدث بكلمة لاتينية. قد يقول شخص ما، حسنًا، إن هذا يحدث فى كل أنحاء العالم، إنه أكثر تركيزًا فى الكاريبى، بسبب من كثافة الفضاء الشديدة، إنه مكان صغير، هنا تعتبر كل جزيرة أصغر من الأخرى، تجعل الكثافة أو الاختلاف بين جزيرة وأخرى كل لغة أحيانًا لغة شديدة الاختلاف، فهناك فرق للمثال بين لغة جزيرة المارتينيك ولغة جزيرة سانت لوشيا، سانت لوشيا – وأنا سأمضى قدمًا، لكنى أريد فقط أن أحدد نقطة – سانت لوشيا تعتبر أقرب فى الروح إلى جوادلوب والمارتينيك عن الباربادوس، تعتبر سانت لوشيا جزيرة فرنسية، لكن الناس هنا يتحدثون الإنجليزية، الآن، حين يكون لديك كل تلك الأشياء مستمرة فى الوقت نفسه، ستحصل على بعض مركبات ضخمة إلى حد لا يصدق، هزلية ربما، لكنها خطابات قابلة للتطبيق أيضًا، للمثال، يقول شخص ما إن لديه "بسلة مبعثرة"، لقد كان يحاول أن يتحدث إنجليزية متكلفة، لكن كل ما عناه هو أن لديه عدّة حبات "بسلة مبعثرة". وتعبير "بسلة مبعثرة" يعتبر ضخمًا بشكل لا يصدق، أو بطاطس مهروسة، التى هى خطأ، لكنها أقوى الآن، لأنها أحدث، الآن، يقول بعض اللغويين بطبيعة الحال إن بطاطس "مهروسة" تعتبر غير دقيقة، لكن بطاطس مهروسة فى سياق حديث شاب يتكلم – الشاب الذى يقدم كان غاضبًا – تعطى بعض المعنى، كان الفتى يقدم بطاطس "مهروسة"، "آه، ليس لدى كثيرًا لآكله، لدى فقط بعض من بسلة مبعثرة" عدّة حبّات، يعتبر تعبيرًا خلاقًا.

إنه كذلك فعلًا، إنه خلاق جدًّا؟

والكوت : يفضّل عليه قول إنهم قدموا له حفنة حبوب، وأعطوه بعض البطاطس المهروسة، على أى حال، فإن الأشياء تتعارض، الآن، كلمة كوستوس، هى مثال لكلمة عاشت، أنا لا أريد أن أغيّر الكلمة.

هذا صحيح، لنقفز الآن إلى شىء آخر حول الرسم، الرسم على صحن فنجان، يعتبر صحن الفنجان هدية، مثل طبق تتويج، طبق متكرر منذ مائتى سنة من البقر،

على قطعة غطاء، ومن ثم فى الخارج، فيما وراء نوافذ البيت، البيت الكبير، توجد هناك أبقار حقيقية، ترعى فعلًا.

ربما كان ذلك مثالاً لفكاهة، تناولها ماركيز ككاتب من الكاريبى – لأنه على ذلك الجانب من الأطلنطى – وأسبانى المستعمرات، للمثال، قد يجرّب، هذه نكتة – بحسّ أكبر للنكتة – بأن الأبقار فى الخارج، أبقار حقيقية فى الخارج، مثل ثمرة شجرة الخبز، تعتبر درجة أدنى من أبقار مرسومة على صحن فنجان مستورد من إنجلترا، قد يكون ذلك تغيّرًا فى مقام الصوت فى البيت الكبير، صحيح؟، لأن رسم السيدة الكبيرة بخطوط ملونة وقلنسوة النسوة، لأنه فن مقارنة بالفتى الذى يقصّ النجيل بالخارج.

أعتقد أنك غالبًا ما تجد أن ما تمّ رسمه أكثر صدقًا، أنت تعرف أن الناس تقول جميل بسبب لوحة؟

والكوت : ليس ذلك فقط، بل وفقًا للشروط الاجتماعية للأمر كله، ولكل تجربة، أنت تعرف، أن الناس لا يرسمون أبدًا بشرًا سودًا فى الكاريبى، لذلك، فإن جزءًا من القصيدة يعتبر ببساطة مقارنة بين كل تحف الزينة داخل البيت الكبير مع الناس بالخارج، عندئذ توجد هناك لوحة، صورة فوتوغرافية، مظللة وقديمة، من منزل العائلة الكبير، وخارج الصورة الفوتوغرافية والإطار، يوجد الصوت، الذى يعتبر صوت الناس الذين تركوا الصورة.

يعتبر الأسلوب، الذى تتدفق به القصيدة فى ذلك القسم، أمرًا مدهشًا تمامًا.

والكوت : ذلك هو ما تؤطره الصورة، وذلك الصوت قد يسمع أو لا يسمع بعد ذلك، يُـحْدِثُ أثرًا مذهلاً خارج الرسم.

من يكون "هو" فى "مملكة ثمرة تفاحة النجم"؟

والكوت : ذلك "الشخص"، الآن، دعينى أجعل هذا الأمر أوضح قليلاً دون

اتخاذ موقف دفاعى، أتذكر كونى فى الحقيقة فى سانت كروكس، ولم أكن قد قرأت تلك الرواية "خريف البطريرك"، أتذكر كتابة عدّة أبيات شعرية فى قصيدة حاليًا على شاطئ رينبو، فى سانت كروكس، بادئًا إيّاها هناك، ولم أكن أعرف، ما سوف يؤول إليه الأمر، أتعشم أن أكون على صواب، ربما أكون، وربما لا أكون كذلك، لكن أصل القصيدة، فكرتها، ليست بعيدة عن ماركيز، لكنها لم تصدر عنه، أعتقد أنها تولدت وتسارعت من قراءة ماركيز.

ربما كنوع من مادة محفّزة فقط؟

والكوت : نعم، تعتبر "مملكة تفاحة النجم" مكانًا ثابتًا – جامايكا، يعود ضمير "هو" فيها إلى صديقى مانلى، حاكم شاب معارض للطاغية العجوز فى رواية "خريف البطريرك"، أنت تعرف أن مايكل مانلى، هو الشاب المسئول عن بلد.

ما مبدأك بالنسبة للتاريخ؟ ماذا تعنى بكلماتك "لقد أراد تاريخًا دون أى ذاكرة"؟ لماذا يعتبر الجهل جنّة؟ هل تؤمن بذلك؟

والكوت : ليس ذلك سلوانًا سعيدًا، إن تغيّر مقام الصوت المأساوى حين يتم التحدث عن تاريخ الكاريبى، يحدث حين يقال لنا إنه ليس لنا تاريخ، وهو ما يمكن أن يتخيل الفرد أنه أفضل موقف ممكن، لأن الفرد يمكنه عندئذ أن ينفصل عن الخطيئة الأصلية، وما يترتب عليها، يعتبر تعليم التاريخ أمرًا شديد الأهمية للجريمة والمعاناة والغضب والندم، يعتبر هذا خطأً، يجب أن يكون وراء ذلك، لأننا كنا عبيدًا فى البداية، وقد انتهى ذلك العصر، يعتبر إبادة الماضى خطيئة، لأن المعنى الجوهرى للتاريخ يعتبر خطيئة أصلية، وما يعتبر مثيرًا للاهتمام ليس أمر ما فعلوا، بل السبب فيما فعلوا.

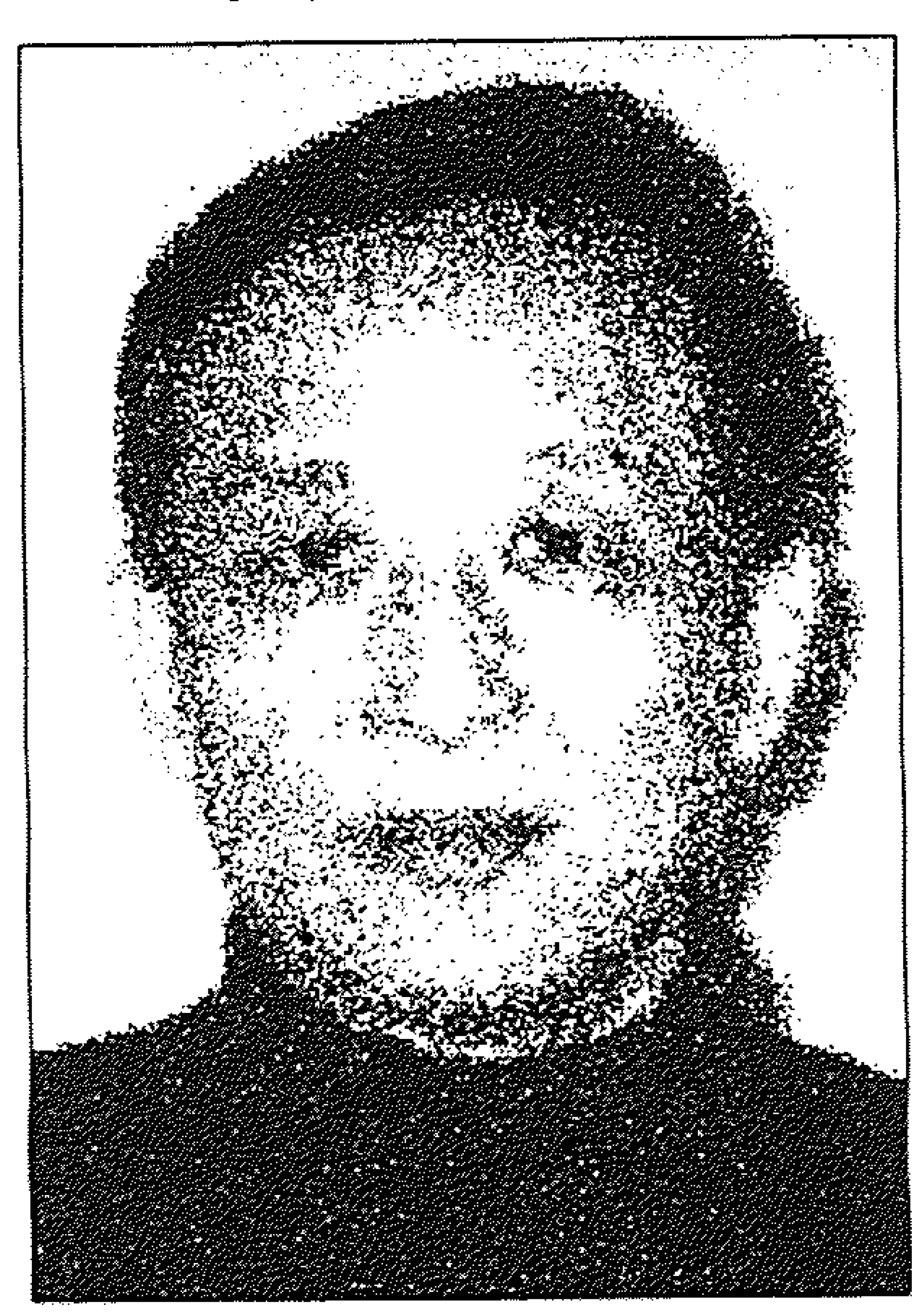
يبدو أن القصيدة تنتهى بابتسامة ساخرة متفائلة، مثل شروخ فى بيضة. هل يعنى هذا أنك متفائل فعلاً رغم كل شىء؟

والكوت : حسنًا، يعتبر هذا مجرد فصل، أنا لا أعرف حقيقة ما سيحدث عندئذ، تعتبر شروخ البيضة انفتاحًا لعالم، أنت لديك تلك الصورة، وعندها لا أعرف ما هى؟ يمكن لأى شىء أن يحدث، إنسان يأكل بيضة على الإفطار.

*** هذا الحوار منشور فى مجلة "كاريبيان رايتر" المجلد السابع 1993.**



1- العالم لايمكن تفسيره.. لولا الإبداع



حواران مع الكاتب والرسام والمسرحى

والروائى الصينى

جاو زينجيان

(جائزة نوبل فى الآداب عام 2000)

أجرى الحوار: نوئيل ديتريت



"كنت دائما حريصًا منذ طفولتى على كل من الرسم والكتابة، لكننى لم أعتقد أبدًا أنهما يمكن أن يصبحا مهنة لى!"

هو من مواليد جيانجكسى بالصين عام 1940، كان أبوه موظفًا فى أحد البنوك، وأمه ممثلة مسرح هاوية. بدأ الرسم وهو فى العاشرة من عمره، حين كتب قصته القصيرة الأولى ورسم التصاوير المصاحبة لها، وسرعان ما أخذ الرسم بجديّة خلال وجوده بالمدرسة العليا، فدرس مختلف الوسائط، وذلك على الرغم من أنّ أمه لم تشجعه على الاستمرار فى الرسم، بسبب من عواقبه السياسية المحتملة.

وعندما بدأت مواهبه تتفتح فى مطلع الثمانينات وراح يكتب للمسرح، إذا بالسلطات الصينية تتصدى له بالمنع والمصادرة، وهو ما جعله يعود ثانية إلى الرسم، ويستقر على الحبر الأسود كوسيط ملائم لأعماله، وسرعان ما أقام معرضًا ناجحًا لأعماله فى جيانجكسى عام 1985، فكان خير مشجع له على السفر إلى الخارج لعرض لوحاته هناك، وتدريجيًا، اكتسب شهرة كفنان عالمى متميّز الإنتاج. ويرى جاو أن لوحاته تعرض فلسفته وأسلوبه الخاص، لأنه يعتقد أن العالم الذى نعيش فيه لا يمكن تفسيره، وأن الإبداع الفنى يقدّم الأسلوب الوحيد للإفلات من ذلك الجنون الجماعى. وتكشف الصور فى لوحاته عن عناصر ذلك العالم، الغامضة، عن ذلك العالم الداخلى باللونين الأبيض والأسود، اللذين يؤكدان تعقّد الوجود البشرى، ويقوم جاو برسم

كل تلك اللوحات بالحبر الأسود الصينى التقليدى على ورق أرز، لأنه يشعر أن ذلك المسّ الرقيق ونشر الحبر على ورق الأرز، يحقق له نوعًا معينًا من المتعة. والشيء المميّز لجاو هو إنصاته للموسيقى أثناء انكبابه على الرسم، منتظرًا الفرصة حتى تمسّ الموسيقى وترًا فى قلبه قبل أن يشرع فى عمله.

وتتصف لوحات جاو بالتدفق التلقائى للحبر لما يبدو كصور تجريدية، بينما هى تشخيصات عبثية واستعارية، لكن المشاهدين يعجبون بصوره المتأملة وجوّها المثير للعواطف أو الذكريات، التى تساعدهم على أن يتخيّلوا الشروط البشرية فى أقصى درجاتها!

وفى الوقت الذى استفاد جاو من الرسم بالحبر فى رسم أغلفة كتبه، أقام فى الوقت ذاته أيضًا أكثر من ثلاثين معرضًا دوليًا لرسوماته، ويمكن الإطلاع على كتالوجات تلك المعارض، ومنها للمثال معرض "تايبي: لوحات بالحبر" لجاو زينجيان، بمعرض الفنون الجميلة بتايبى عام 1995. كما أصدر أيضًا أربعة كتب فى هذا المجال، هي: "رسومات بالحبر ما بين 1983 وحتى1993" (2002)، "عودة إلى الرسم" (2002)، الذى يحتوى بالإضافة إلى اللوحات مقالاً مهمًا بقلم جاو، و"رسوم بالحبر"(2002)، وهو يتضمن ستين لوحة من لوحاته، وكتاب "لوحات فن صينية" صدر عام 2006 فى سنغافورة، ويتضمن اللوحات التى رسمها جاو فى الفترة بين عام 2002، و2006.

* * *

كما اشتهر جاو زينجيان فى الصين بدءًا من عام 1980 فصاعدًا، كزعيم للمسرح الطليعى، لأنه قدّم – للمرة الأولى منذ موت ماوتسى

تونج – إلى جمهور القراء العام، تقنيات الرواية الغربية الحديثة، مناصرًا بذلك قراءة الأدب الحداثى، وقد أثار عمله التنظيرى "استكشافات أولية فى فن القصة" جدلاً عنيفًا حول الحداثة والواقعية، وأدّت جسارة رؤيته إلى حظر مسرحياته بدءًا من عام 1983 فصاعدًا، قام جاو بعدها بعدّة رحلات إلى المقاطعات الأكثر بعدًا فى الصين، وذلك لكى يتجنب تعرّض السلطات الصينية له، ويبحث عن مصادر جديدة للإلهام، ثم مضى إلى الخارج عام 1988، وجاءت أحداث عام 1989 فى الصين لتضطره إلى اتخاذ موقف قطيعة كاملة مع الحزب الشيوعى الصينى، مع بلده، ليعيش بعد ذلك فى المنفى.

كان جاو قد حصل على مؤهل فى اللغة الفرنسية، وعمل فى عام 1962 مترجمًا فى معهد اللغات الأجنبية فى الصين، قبل أن يرسل – خلال الثورة الثقافية – إلى مدارس الإدارة فى "هنان"، ثم إلى جنوب "آنهوي"، كى "يعاد تأهيله"، ثم استدعى عام 1975 إلى بكين، كى يعمل على النسخة الفرنسية فى البناء، ثم انتقل عام 1977 إلى وظيفة فى لجنة الاتصال برابطة الكتاب الصينيين، وذهب إلى فرنسا للمرة الأولى عام 1987فى نهاية الثورة الثقافية، كمترجم فورى فرنسى – صينى للكاتب "با جين"، الذى ذهب مع أول وفد للكتاب الصينيين إلى فرنسا، وفى عام 1982 عرضت مسرحيته "إشارة تحذير" على مسرح الفن الشعبى ببكين، فاتحة الطريق أمام المسرح التجريبى فى الصين، كما عرضت فى العام التالى مسرحية "موقف الحافلات"[1] على المسرح نفسه عام 1983، لكن السلطات الصينية سرعان ما منعت عرضها، رغم ترحيب النقاد الأجانب بمولد المسرح الطليعى من خلالها. وفى نهاية عام 1987، زار جاو كلاً من ألمانيا وفرنسا، وبدءًا من تلك الفترة

فصاعدًا، عرضت مسرحياته عبر مسارح أوروبا والولايات المتحدة: ستوكهولم، باريس، فيينا، هامبورج، آدنبرج، فرولى (إيطاليا)، بوزنان، جننيا (بولندا)، نورنبرج، ونيويورك.

يعتبر الناتج الأدبى لجاو زينجيان جـديرًا بالاحترام: 13 مسرحية[2]، ثلاثة كتب نظرية، ثلاث روايات، عدد ضخم من القصص القصيرة، مقالات عن الرواية والرسم والفن المعاصر، والأكثر من ذلك أن نشاطه الإبداعى لم يقتصر على الرسم والأدب فقط، بل امتد إلى الإنتاج والإخراج المسرحى أيضًا!

وأهم ما فى هذا الإنتاج الوفير، الرواية الطويلة "جبل الروح" (562 صفحة فى الطبعة الصينية)، التى كتبها بين عامى 1982 و1989[3].

والأمر الغريب بشأن هذه الرواية أن جاو قد كرر قوله مرارًا بأنه لم يكن يتوقع أن تنشر، بل وأن يكسب أى مال منها، وهو ما مكنه من أن يواجه الرقابة برباطة جأش، وأن يحافظ على طابع غير محدود من الحرية.

تعتبر رواية "جبل الروح"، هى محاولة الكاتب الأساسية لتطبيق نظرياتـه الأدبية عن الرواية، مشبعًا من خلالها "الحنين إلى وطنه"[4]. والسمة المميزة لهذه الرواية، على عكس مسرحيات الكاتب المكتوبة فى الصين، هى أنها تكاد تكون مجهولة لدى القرّاء فى بلاد الصين، فقد أنهاها فى باريـس عـام 1989، ونشرها فى تايلاند عام 1990.

ومما هو جدير بالذكر أن السويد كانت من أول البلدان التى اهتمـت بأعمال جتاو[5]. وحين صدرت هذه الرواية فى فرنسا، نالت منذ البداية نجاحًا لا شك فيه، مع اتفاق واحد بين الصحف الفرنسية

على إغداق الثناء الحار على هذا الكتاب[6]. وقد بيعت الرواية بشكل واسع، وأعيد طبعها مرات عدة.

كما تحدث جاو بإسهاب حول أفكاره الأدبية، سواء عن الرسم أو المسرح أو القصة، خلال الحوارات والندوات والاجتماعات العامة مع القراء[7].

وقد نشر أخيرًا باللغة الصينية رواية "كتاب إنسان وحيد"، التى لها نفس أهمية رواية "جبل الروح"، متوصلاً عبرها إلى إدانة نهائية للنظام الشيوعى فى الصين، كما تعتبر تلك الرواية قصيدة طويلة عن حياة الفرد فى مواجهة ذلك النظام.

وقد حان الوقت الآن بالنسبة لنا، لنسأله حول التزامه الشخصى وعمله الإبداعى، بعد مغادرته الصين بعشر سنوات.

أنت الآن فى فرنسا منذ عام 1988، وكنت قد أعلنت أنك لن تعود إلى الصين ما دام الحزب الشيوعى فى السلطة. ما موقفك الآن بعد انقضاء عشر سنوات؟

جاو: لقد قلت تلك الكلمات بعد مذبحة ميدان "تيانانمن"[8]. وفى ذلك الوقت كنت قد كتبت مسرحية "الفار"، التى نشرتها السلطات الصينية كعيّنة للكتابة الرجعية ضمن مجموعة تعرضت للنقد، وقد أطلقوا عليها "مجموعة ملاحظات رجعية بواسطة "النخب" المقيمة بالمنفى الخارجى"، بعد ذلك أغلقوا شقتى فى بكين، لذلك قلت ما دمت بقيت حيّا، فإننى لن أعود إلى ما يسمى وطن، يسيطر عليه الاستبداد، وقد اعتمدت سياسة الانفتاح فى أرض الوطن الصين فى السنوات الأخيرة، لكنها لن تقود بشكل نهائى إلى الديموقراطية على الصعيد السياسى. وبالنسبة للمثقفين، فإن السيطرة المفرطة على حرية التعبير لم تقل صرامة عمّا قبل، بينما الحقوق المدنية لا تزال غير مضمونة، لذلك أشعر بعدم الرغبة فى العودة إلى البلد، الذى حظر عملى. لكن تظلّ الصين، الصين خاصتى، فى قلبى، ولست بحاجة إلى شىء آخر.

نالت رواية "جبل الروح" نجاحًا باهرًا فى فرنسا، بماذا تفسّر هذا النجاح؟

جاو: كما عبّر جيرارد مودل، الصحفى فى "ليبراسيون"، حين قال إن الرواية هى عن أى فرد يعارض كل أشكال القهر، وهى أيضًا كما لاحظ ناقد "لوموند"، بأنها رواية حول الإنسان والطبيعة. وعلى الرغم من أن الرواية تتعلق بأحداث تجرى فى الصين، فإنها تمضى إلى ما وراء تلك البيئة الملموسة: من صعوبات الوجود الإنسانى، وأمل كل فرد فى التحرر منها، وذلك على المستوى الروحى، وهى القيم نفسها محلّ الاعتبار فى الشرق كما هى فى الغرب.

وهكذا، إذا كان للكتاب صدى معيّن عند القراء الفرنسيين، فإن ذلك يرجع أساسًا إلى اهتمامهم بالثقافة الصينية.

لقد قلت، شكرًا لرواية "جبل الروح"، لأنك أشبعت من خلالها ما كنت تحسّ به من حنين إلى وطنك، لماذا عدت ثانية، إلى موضوع الصين وتاريخها الحديث، فى روايتك الأخيرة "كتاب رجل وحيد"؟

جاو: حين انتهيت من كتابة رواية "جبل الروح" فى فرنسا، اعتقدت أننى قد انتهيت من أمر الحنين إلى موطنى، حنين يصبح عبئًا ثقيلاً على الكتاب الصينيين المنفيين فى الغرب، وإحدى النتائج الأخيرة للحياة فى المنفى، هى أنها تمكّن الفنان من أن يصون قوته الإبداعية، لكن يتحتم عليه – أو عليها، فى الوقت ذاته – أن يواجه واقعًا جديدًا. ذلك هو السبب فى أننى حوّلت اهتمامى باتجاه موضوعات تهمّ الحياة فى الغرب، خصوصًا فى المسرحيات الخمس التى كتبتها منذ تلك اللحظة – صدرت عام 1995- وهو ما يعنى أن خلفيتى الصينية قد أصبحت بالتدريج ضبابية. إننى مقتنع بعمق بأن الرجل الذى رحل عن موطنه، كما يقال، لن يستطيع أن يعيش فقط، بل، وأن يستمر فى عمله الإبداعى أيضًا، لكن فقط فيما بعد يمكنه أن ينظر ثانية إلى الوراء، حتى يتفحص تلك التجربة المؤلمة، التى عاشها فى بلده الخاص، وكنت قد اعتقدت أننى قد أقمت مسافة كافية للتوصّل إلى توافق مع تلك التجربة، لكن الأمر لم يكن كذلك في الحقيقة، لقد كتبت ثلاث نسخ من المخطوط، وأمضيت ثلاث سنوات، حتى نجحت أخيرًا فى تدمير هذا الورم فى خضمّ كل تلك الذكريات، التى جاهدت لنسيانها. كان ذلك هو الشرط الأساسى للإبداع الأدبى: لا يكمن الفن فى تخفيف أحزان الفرد، فإذا لمَ يشعر الكاتب بالسرور فى العملية الإبداعية، يكون من الأفضل ألاّ يخاطر فى تلك المناطق الحسّاسة، وعندما رجعت إلى ماضيَّ لأكتب هذه الرواية، فقد يكون ذلك أيضًا بحثًا عن التحرر من معاناة خفيّة، وإثراء حياتى الداخلية، حتى يمكننى فيما بعد أن أكتب شيئًا أفضل.

ولد كثير من البشر شاهدين فعلاً على ثورة الصين الثقافية، بكتابة هذه الرواية، ما الذى كنت تأمل أن تسهم به بشكل شخصى؟

جاو: لقد دشّنت تلك الكتابة، التى تعاملت مع الثورة الثقافية بشكل عام مصطلح "أدب الندبة"، فى مجال الأدب، ومع ذلك، قد يتساءل الفرد من هم مؤلفو تلك الندوب؟. أنا لا أشعر بأى اهتمام بالنسبة للكتاب المكبوحين بواسطة السلطات الإدارية، ولا بالكتب التى تعتبر نتاجًا للرقابة الذاتية. ما أودّ أن أوضحه، هو كيف أن الثورة الثقافية كانت الأكثر تطوّرًا من بين مظاهر الثورة الشيوعية فى هذا القرن - فقد حوّلت البشر إلى تابعين مستأجرين، حتى قبل أن تصنع منهم موضوعات للتضحية. كما أننى أهدف إلى إظهار هشاشة وضعف كل المتورّطين فى عاصفة العنف هذه، وربّما يكون ذلك عملاً أكثر مناسبة لمؤرخ معاصر، لكننى حددت نفسى فى تقديم قضية شخصية، واحدة مزمعًا لها أن تكون تسجيلاً نفسانيًا أكثر، ولا يمكن أن يجدها الفرد فعلا فى هذه المحفوظات المتاحة، أو التى تشبه أن تكون كذلك، إننى أقدمها موضوعًا للتفكير.

عرضت حديثًا آخر لوحاتك الفنية المرسومة بالحبر فى "آيسل - سور - لاسورج" تحت عنوان "لوحات حديثة لجاو زينجيان"، والذى أقيم فى معرض فن "لاتور دى كاردينيه" من الثالث من أغسطس 1998، ما الأهمية التى يشغلها التعبير التصويرى فى عملك الفنى؟

جاو: لقد كنت دائمًا حريصًا منذ طفولتى على كل من الرسم والكتابة، لكننى لم أعتقد أبدًا أنهما يمكن أن يصبحا مهنة لى، وبشكل عام فإننى عندما أتعب من الكتابة أرسم، وحين أتعب من الرسم أكتب. يبحث الرسم عن كيفية رؤية الأشياء وقواها الطبيعية، أما الكتابة فهى إحدى قدرات الفرد الفكرية، لكن كل منهما ينظم الآخر.

يمكننى الرسم من استحضار فورى لتصوراتى الداخلية أمام عينى: إنه عالم شخصى صغير لكنه تام الكمال، ما لا يدع مجالا للشك، وهو غالبًا ما يثير

دهشتى، إنه فعل تام من الخلق، وغالبًا لا تكون لدى فكرة عما أنا بصدد تصويره، وحتى الأدب نفسه لا يستطيع أن يضاهى السرور الذى أغتنمه من هذا الاكتشاف.

أنت مشهور فى الصين بسبب من إعادة تشكيلك العميقة لفن الكتابة للمسرح، بالإضافة إلى أنك كتبت عدة مسرحيات باللغة الفرنسية، ما المكانة التى يمثلها الفن الدرامى هذه الأيام بالنسبة لك؟

جاو: لقد استغرقت كتابة روايتى الجديدة وقتًا طويلاً: مما عوّق خططى لكتابة مسرحيات جديدة. لكننى أعتزم من الآن وحتى نهاية العام، أن أنهى مسرحية بعنوان "حاصد الموت"، فوِّضت لكتابتها من قبل وزارة الثقافة الفرنسية، وفى العام القادم ستعرض مسرحيتان لى فى فرنسا، وسأتولى بنفسى إنتاج واحدة منهما، كما أخطط أيضًا لكتاب للتأملات النظرية حول فن الرسم، وهكذا، سأنحى كتابة القصة جانبًا، بالنسبة للعام القادم على الأقل.

فى مقال بعنوان "ليس لدى مذهب"[9]، أعلنت فيه أنك كنت معارضًا دائمًا للنظريات، وهو ما يعدّ، أليس كذلك، تكريسًا لعقيدة جديدة؟

جاو: تعتبر النظريات بنى، لكن العالم، والإنسان نفسه، قد وجد قبل أيّة نظرية، قد يفسّر الإنسان الوجود بمساعدة بنى نظرية، لكن إذا عاش الإنسان بالنظرية وحدها، مهما كان أمرها، فإنها سرعان ما ستقود إمّا إلى عبثية أو إلى كارثة، ذلك هو ما تمّ إثباته مرات عديدة عبر تاريخ الإنسانية، لأنّ غنى الإنسان، وغنى العالم، كلاهما لا محدود، ولا تنضب تنويعاتهما. لقد ولدت شكوكى حول تلك المبادئ من واقع تجربتى الخاصة، إننى أخشاها كما أخشى الطاعون، لذلك يكون من الأفضل أن أظلّ بعيدًا عنها بقدر الإمكان، حتى حين أفكر فى الأدب أو الفن، فإننى لا أقيّد نفسى بهذا النوع من الإجبار النظرى، والأهم من كل ذلك، أن أظلّ عند مستوى التعبير الحرّ. إننى سعيد، بأن أتحدث دون محاولة أن أربأ بنفسى عن أن أكون عضوًا منظمًا. حين نطقت بعبارة "ليس لدى مذهب"، فقد حدث ذلك فقط كى أعبّر عن

شعورى، لكننى أرفض أن أكون مقيّدا بتعريفات واستنتاجات، وبراهين، وهلمّ جرا. وبالمثل حين أكشف الواقع فى رواياتى، فإننى لا أعرض له أى نتائج.

عند قراءة مقالك المنشور العام الماضى فى مجلة "لوموند" بتاريخ 3 أغسطس 1998، بعنوان "فرنسا خاصتى، روح حريتى"، يمكن للفرد أن يفهم أنك قد وجدت مكانًا خاصًا فى فرنسا، حيث تعيش حياة طبيعية، كما منحت سلطة حرّة لعملك الإبداعى، كيف ترى المستقبل بالنسبة لمواطنيك السابقين، الذين لا يستطيعون مغادرة الصين؟

جاو: يعتبر المستقبل قائمًا بالنسبة للشعب الصينى، الذى يعيش فى موطنى، ليس هناك نقص فى التنبؤ بمستقبل الصين. ولن أكون متحدثًا عن الصينيين، أو عن الشعب الصينى، فهؤلاء المتحدثون موجودون فعلاً وبأعداد كافية: فلماذا أفعل الشىء نفسه؟ والأهم من كل ذلك، لأننى أعتقد بأنّه ما إن أبدأ بالحديث حول المستقبل، فإننى سرعان ما أضلّ السبيل، أو أصبح فاقد الحسّ، وأنا حين أكشف الواقع فى رواياتى، فإننى لا أعرض له أى نتائج.

كتب بيكيت مسرحية حول الانتظار، وقد كتبت مسرحية حول التيمة نفسها. أبلغنى صديق منذ فترة وجيزة، أن هذه المسرحية – التى منعت وقت عرضها فى بكين– قد عرضت ثانية فى رومانيا، وأدّت إلى بعض الإثارة. لقد استقيت هذه المسرحية من تجربتى الخاصة أيضًا، وقد ترجمتها إلى شكل أدبى، كان قريبًا من قلبى فى ذلك الوقت، وهكذا ترى أن الأدب لا يعرف الحدود.

تعتبر الكتابة شأنًا خاصًا، ولا يمكن أن تعتمد على قوة أى شخص آخر. إذا اخترت فرنسا، فإن مرجع ذلك إلى أنه على الأقل هى بلد ديموقراطى، ويضمن مزيدًا من الحرية للفرد مقارنة بالصين، ورغم ذلك هناك كثير من الفرنسيين يشكون من أنهم ليس لديهم الكفاية منها. على أية حال، فإنى أستطيع هنا أن أكتب ما أريد: وذلك لحسن حظى، ولا أنتظر شيئًا من المستقبل.

* نشر هذا الحوار فى مجلة "**تشينا بيرسبكتيفز**" العدد رقم 20 (نوفمبر - ديسمبر) 1998.

(1) وقد أشار "**جاو**" إلى هذه المسرحية فى الإجابة الأخيرة من هذا الحوار، كما ترجم مقطع منها إلى اللغة الفرنسية بواسطة دانييل ترك كريزا فى مختارات "لا ديمونتى فيرلوجور"(1988).

(2) بدأ جاو رحلته ككاتب مسرح متأثرًا بصمويل بيكيت، ويوجين يونسكو، و آرتو، وبرتولد بريخت، وراح يكتب للمسرح صانعًا لنفسه اسمًا كرائد للفن والأدب الطليعى، وشهدت الثمانينات انتظامًا لإنتاجه المسرحى، حين أصدر عام 1985 "مجموعة مسرحيات"، ثم توالى إنتاجه: "البدائى"(1985)، "الشاطئ الآخر" (1986)، "رجل متوحش"(1990)، "بين الحياة والموت"(1991)، "أمطار صينية فى بكين"(1992)، "هاربون"(1993)، "الشاطئ البعيد"(1999)، وهى مجموعة من خمس مسرحيات، وأوبرا "جليد فى أغسطس"(2002).

ويلاحظ أن جاو يمزج فى مسرحياته غالبًا بين عناصر المسرح الطليعى وتقنيات المسرح الصينى، مثل مسرح الظلّ، والدراما المقنعة، والرقص، والموسيقى.

ولا يجب أن ننسى أن جاو كاتب قصة ورواية وباحث أدبى، بدأ رحلته الأدبية بمجموعة قصص "حمامة تسمى رد بيك"(1981). ثم أصدر خلال وجوده فى فرنسا رواية ثانية "انجيل إنسان وحيد"(1990)، ومجموعة قصصية "شراء صنارة صيد سمك لجدّي" (2002).

(3) قام بترجمتها إلى الفرنسية نوئيل وليليان ديتريت، وصدرت بعنوان "جبل الروح" عام 1990، وكان عدد صفحاتها 563، مع مقدمة بقلم "ما صن"، كما ترجم المترجم نفسه أعمالًا أخرى منها، مجموعة قصص "صنارة صيد سمك لجدتي"، كما صدر كتاب

حوارات مع جاو زينجيان أجراها دينيس بورجو عام 1997، كما ترجمت "مابل لى" رواية "جبل الروح" إلى الإنجليزية وصدرت عن جامعة سيدنى.

(4) حسب قوله هو نفسه فى حوار له مع يانج ليان نشر عام 1994بعنوان "ماذا يجلب لنا التجوّل؟"، ثم أعاد يانج ليان نشره مرة أخرى بعنوان مختلف "ماذا يجلب لنا المنفى؟".

(5) فقد ترجم جوران مالمكفيست ونشر مبكرًا فى عام 1992مقالاً بعنوان "لماذا أدب خالص؟: أفكار عشوائية حول الأدب الصينى المعاصر"، كما أوضح توربجورن لودن اهتمامه، قائلا "بالنسبة لى، فإن رواية "جبل الروح" الحديثة هذه تقدّم نموذجًا ناجحًا لتجربة أدبية خاصة مع اللغة والشكل، كما أنها أضاءت كلا الواقعين الثقافى والاجتماعى، الذى لم نكن نعرفه من قبل". كما صدر أيضًا عن جامعة "آرهاص" عام 1993 كتاب "الحداثة وما بعد الحداثة فى الثقافة الأدبية الصينية" من تأليف وندى لارسون وآن ويدل، وهناك أيضًا مقال خاص بعنوان "العالم الأدبى مع الشخصيات الصينية فى ورواية جاو زينجيان" ونشر فى "جورنال ستوكهولم" للدراسات الآسيوية عام 1993، ولم يتردد الكاتب فى تصنيف رواية جاو بين الأعمال الأدبية العالمية المتميزة، وسط أعمال كينزا بورو أوى، وديريك والكوت وف.س. نايبول. كما نشرت مابل لى فى استراليا دراسة بعنوان" حرية شخصية فى صين القرن العشرين: استدعاء للذات"، وذلك عام 1996.

(6) ومنها مقال آلين بيروب "رحلة إلى نهاية الصين" فى مجلة "لوموند" 16 ديسمبر 1995، وكتب جيرارد مودال مقالاً بعنوان "مسيرة طويلة للمعتمد جاو" في"ليبراتيون" بتاريخ 21 ديسمبر 1995، وكتب ديان دى مارجرى "نثار جاو زينجيان من خراب الصين" فى "لوفيجارو" الأدبية بتاريخ 11يناير 1996، كما كتب آندريه كلافل مقالاً بعنوان "غطاء جاو زينجيان" فى "لاكسبريس" بتاريخ 23 نوفمبر 1995.

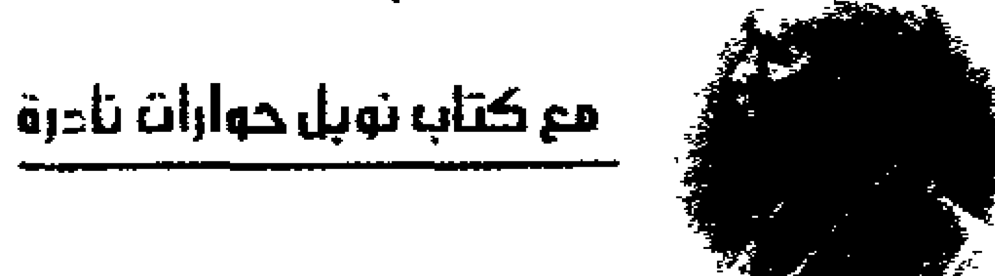
(7) منها للمثال: "الميتافيزيقا والأدب بالنسبة لجبل الروح"(1992)، "صعوبة موقف الأدب الصينى فى المنفي"(1992)، "حوار مع جاو زينجيان" بمجلة

"سايرفيج" العدد 18 عام 1993، بحوث ومقالات نشرت تحت عنوان "ليس لدى نظرية" هونج كونج عام 1995.

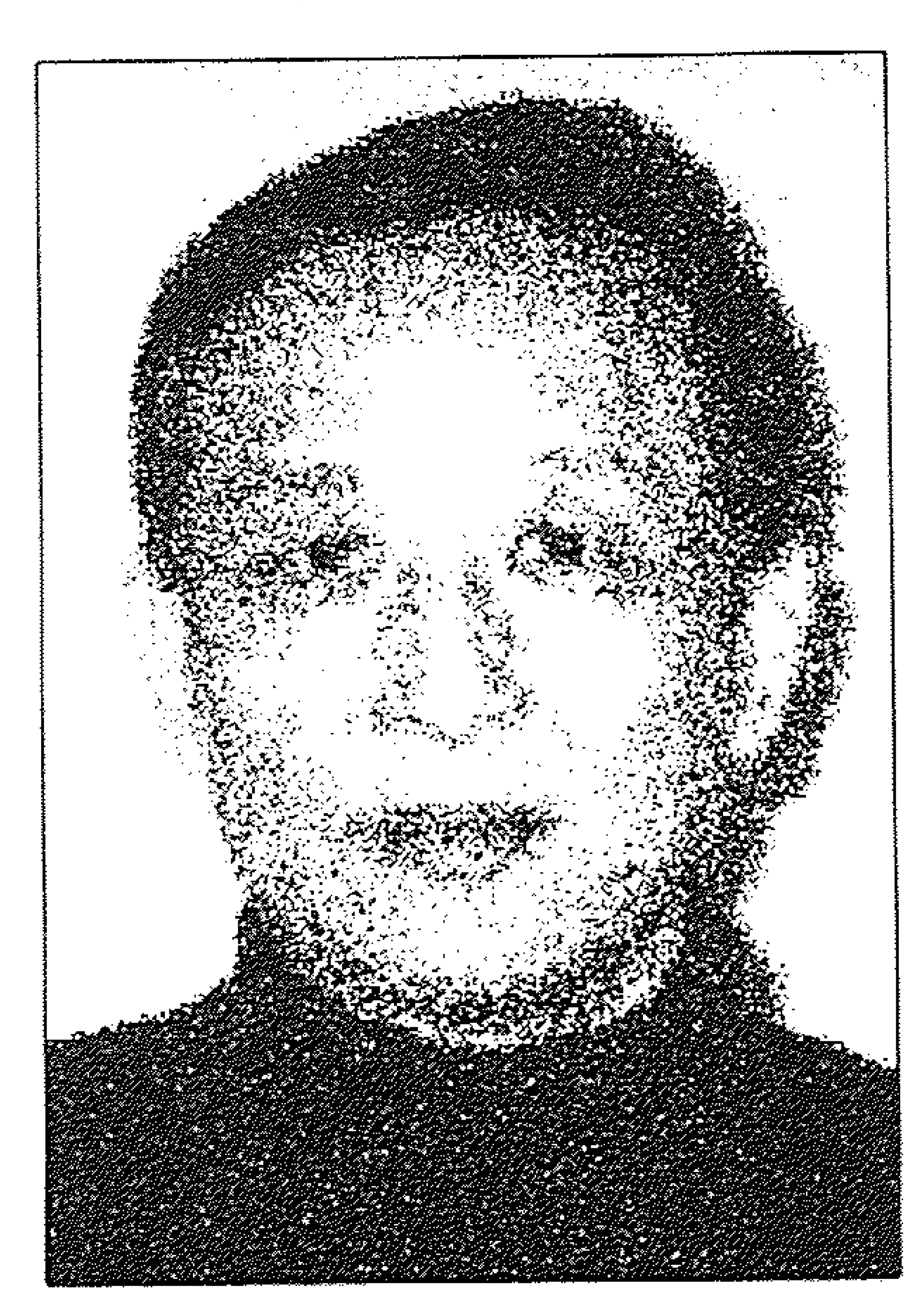
(8) مذبحة ارتكبتها السلطات الصينية عام 1989 مع المتظاهرين فى ميدان "تيانانمن".

(9) ويمكن الرجوع إلى سيرة حياة جاو زينجيان باللغة الفرنسية فى قاموس الأدب العالمى، الصادر بباريس عام 1994، كما تحدث الكاتب نفسه حول حياته الخاصة فى مقالات عديدة، منها مقال بعنوان "ليس لدى مذهب"، نشر فى "مسيو زوبى" بهونج كونج عام1996، وكذلك ما كتبته مابل لى مترجمة أعماله إلى اللغة الإنجليزية، فى مقال لها بعنوان "بدون سياسة: جاو زينجيان فى الإبداع الأدبى" ونشر فى "ذا ستوكهولم جورنال" للدراسات الآسيوية عام 1995، وتناولت فيه مسار رحلة جاو من عام 1981 حتى الآن.





2- يجعل الأدب ممكنا أن يستمر إدراك الفرد لنفسه كإنسان!



أجرى الحوار: جان - لوك دوين



فى 12 أكتوبر عام 2000، أصبح جاو زينججيان أول كاتب من الصين يمنح جائزة نوبل فى الأدب، وهو يعتبر ضحية الثورة الثقافية فى الصين، كما أنه منشق على جيل " تيانا نمن"، وقد لجأ إلى فرنسا منذ عام 1988، حتى حصل على الجنسية الفرنسية عام 1998.

هو روائى وكاتب مسرحى، وصاحب ادعاء بأن الكتابة تحرر من كل القواعد، يستعيد فى رواية " جبل الروح "، عمله الرئيسى، رحلة شبحية إلى داخل صين " لا وتشى " مشيا على الأقدام بعيدًا عن "عالم من تراب "، يتعاقب رواته بين ضمائر "أنا"، "أنت"، و"هو"، معتمدًا على حديثهم عن الحياة اليومية، معطيًا حديثًا يوميًا مستبطنًا أو مشتبكًا مع تأمل فلسفى، بعد أن حرم استخدام ضمير " نحن "، لأنه يقف مع فكرة الفكر الجماعى فى تلقيح الكاتب.

يعتبر كتابه **"كتاب رجل وحيد"** صيحة احتجاج، يحكى فيه مذبحة أسرته، ويدين أساليب عصر الحكم الجماعى الصينى، وابتزازات مستدعاة منذ أيام عصابة الأربعة، ويشدد العنوان إضافة إلى العزلة، على أهمية شهادة الفرد، وأهمية زيادة عدد الاعترافات على مستويات مختلفة.

كيف ترى نفسك الآن ككاتب مبدع، وأنت فى المنفى؟

زينجيان : أفكر فى نفسى كمواطن عالمى، رجل ضعيف، كان نصيبه أن سحقته سلطة، يتحدث إلى العالم بصوته الخاص.

كيف توصلت إلى أن تكتب وأن تستقر فى باريس؟ زينججيان : كنت فى المدرسة العالية جيِّدًا تمامًا فى الرياضيات مثلما كنت فى الفن وكتابة المقالات، لم ترغب أمى فى أن أذهب إلى مدرسة الفنون الجميلة، فى الوقت الذى يعيش فيه الفنانون فى فقر فى أحياء الخدم، ثم حدث بالمصادفة، أن قرأت ذات يوم، مقطعًا من مذكرات إيليا إهرنبورج، التى وصف فيها حياته فى باريس فى بداية العشرينات، وحكى كيف أنه شاهد امرأة تدخل مقهى، وأجلست طفلها على الكاونتر، ثم انسحبت، قائلة إن عليها مهمة يجب أن تقوم بها، ولم تعد ثانية أبدًا، طلبت المرأة التى تمتلك المقهى بقشيشًا إضافيًا من كل الزبائن كى يساعد فى إعالة الطفل، وقد أثرت هذه القصة فىَّ بعمق، حتى أردت أن أعيش كذلك، وهكذا قررت أن أتعلم اللغة الفرنسية.

أتذكر أيضًا أن مدرسى الفرنسى، فى الصين، كان أيضًا يحن إلى مقاهي باريس فى أيام شبابه، وقد شرح فى الفصل بالرسم على السبورة بالطباشير كيف كان المقهى الباريسى، وأهمية أحذية النساء بكعوبها العالية الحادة أو بأحزمة.

وفى عمر الخامسة عشرة، ومع قراءة مختارات من "بروسبر مريمي" بدأت أحلم أننى كنت نائمًا مع امرأة من رخام، جميلة وباردة، تمثال ساقط على العشب فى حديقة مهجورة، حيث تمتعت نفسى بحرية وافرة، إنها الحرية نفسها، التى يسمونها " تفسخا " فى الوطن، وهى التى أحضرتنى إلى باريس.

بعد عدة أحداث مؤلمة !

زينجيان: عملت أولا مترجمًا لكلاسيكيات الأدب الفرنسى.. حتى عام 1966. وكنت " حارسًا أحمر " خلال الثورة الثقافية، ثم أرسلت إلى الريف لاعادة تأهيلى فكريًا، وهناك أدركت أننى كاتب، يحدث ذلك حين لا تستطيع أن تكتب ما تتأكد أنك يجب أن تكتبه، يمكّن الأدب الكائن البشرى من أن يحافظ على وعيه الإنسانى، وكنت أكتب فعلاً، منذ يفاعتى. قصائد أولاً، ثم كان على أن أدمرها جميعًا، خوفًا من الاتهام، لأننى كنت باستمرار تحت رقابة. ثم بدأت ثانية، مخفيًا ما كنت أكتبه تحت حصيرة من القش، كنت أستخدمها كفراش. عند نهاية الثورة الثقافية، كنت قادرًا على أن أعلن أنشطتى، وترجمت يونسكو وبر يخت.

كان أول كتاب مطبوع لى هو مقال حول فن الرواية الحديثة. حينئذ، أصبحت هدفًا، لقبت بـ "الحداثى"، وتمت محاصرتى، فى تجمع محل شك مع الأدب الغربى، مذنبا بـ " تلوث روحى"، كنت أهز قواعد الواقعية الثورية، عندما طلبوا منى أن أقوم بعملية نقد ذاتى أمام الصحافة، رفضت، قلت لنفسى إن علىَّ أن أقاوم، حتى أكتب من أجل نفسى، دون أضأل إكراه أخلاقى، حتى لو كان معنى ذلك ألا أنشر أى شىء، تلك هى الكيفية التى كتبت بها رواية **"جبل الروح"**، التى تقدم ما أومن به، كشفًا للغة يمكن لفرد أن يعبر بها عن نفسه بحرية كاملة، مزيج من حكايات شعبية، ملاحظات سفر، حوليات، مذكرات عن حياة يومية، كانت هى العكس تمامًا لكل ما دافعت عنه السلطات ! أمضيت سبع سنوات أكتبها. أنهيتها فى فرنسا، كتحدٍ. لقد دعيت إلى هنا، ومكثت هنا، وأكسب ما يقيم حياتى من عائد لوحاتى.

أنت فنان تشكيلى أيضًا، ما التمييز الذى تضعه بين تعبيرك الأد بى وتعبيرك التشكيلى؟

زينجيان : لقد أردت فعلاً أن أذكر أن الكاتب هو إنسان عادى، وليس متحدثًا باسم الشعب، بل يمكنه فقط أن يكون صوت فرد واحد. إن الكتابة التى تصبح

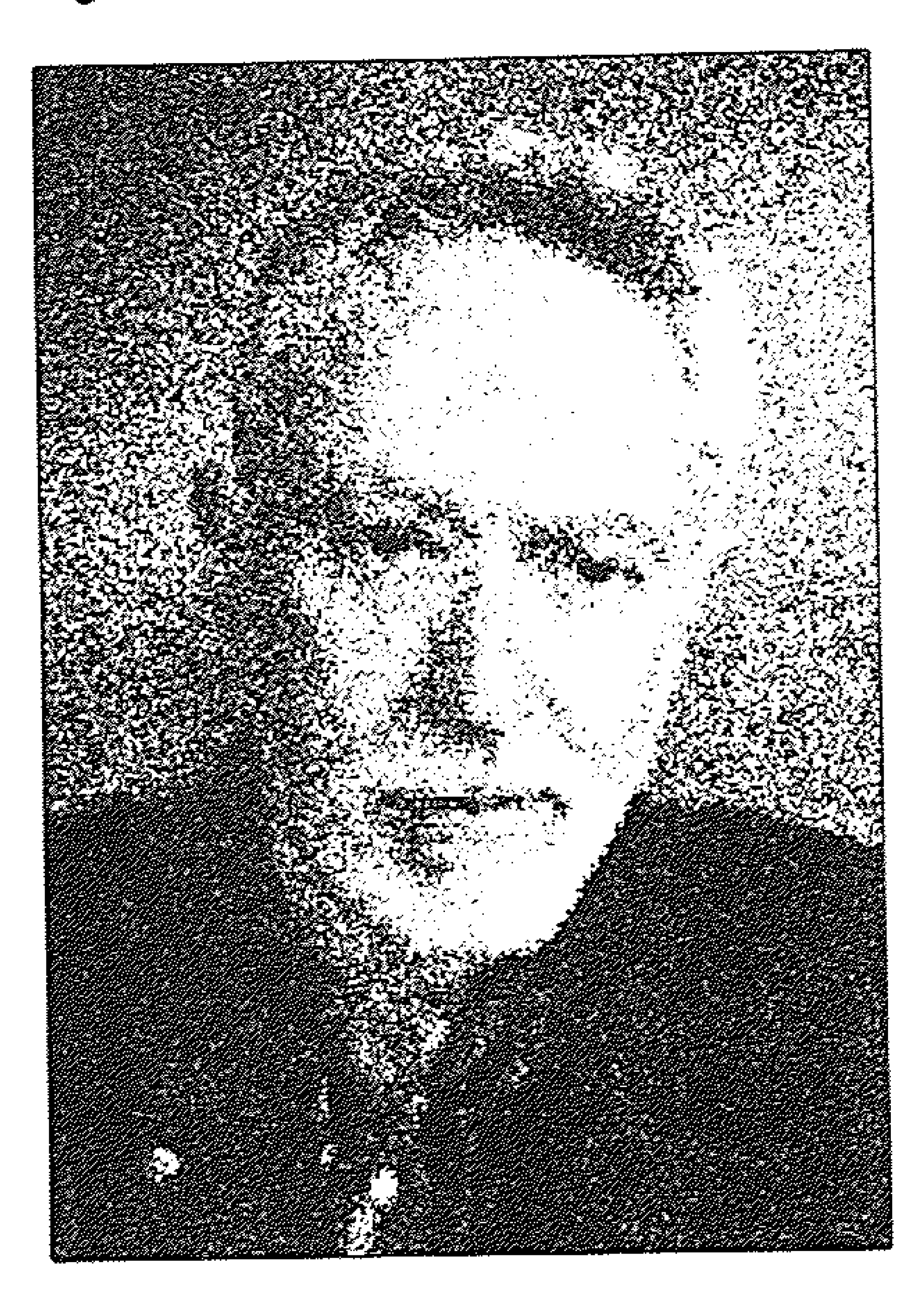
طريقًا لبلد، لمستوى أمة، لصوت جماعة، تفقد طبيعتها، فلا تعود أدبًا بعد ذلك. لا يظهر الكتاب من أجل أن ينشروا أعمالهم، بل من أجل أن يعرفوا أنفسهم. وذلك على الرغم من أن كافكا أو بيسوا لاذا بلغة، فإنها لم تكن من أجل أن تغير العالم.

أنا نفسى، أومن بما أسميه أدبًا هادئًا: أدب يحلق من أجل حياة فرد، أدب ليس من أجل منفعة، بل من أجل حماية روحية للنفس، من أجل تفادى أن تكبح بواسطة مجتمع، أنا أومن بأدب الزمن الحاضر، من أجل الحياة، يجب أن تعرف كيف تستخدم الحرية، إذا استخدمتها من أجل أن تبادلها بشيء آخر، فإنها سرعان ماتتلاشى.

نشر الحوار الذى أجراه جان ـ لوك دوين الصحفى بجريدة" لوموند "، فى مجلة" لا بل فرانس " بالعدد 43 بشهر إبريل 2001. صورة الكاتب الصينى جاو زينججيان



1- الحيوان، البشر، القسوة، والأدب



حواران مع الكاتب الروائى

الجنوب أفريقى

ج.م. كويتزى

(جائزة نوبل فى الآداب عام 2003)

أجرى الحوار: دجرنزرات

حين أعلن هوراك انجدال، سكرتير الأكاديمية السويدية اسم الحاصل على جائزة نوبل فى الآداب عام 2003، قال إن الجائزة قد منحت لكاتب ربما لا يشعّ سعادة بها، ومن المحتمل أنه كان يلمّح إلى رغبة كويتزى المشهورة بألاّ يكون تحت الأضواء العامة.

وهو ما أيّدته دوروتا برومبرج فى دار نشر برومبرج، فهى بنفسها لم تقابل كويتزى من قبل أبدًا، وهو الذى منح قليلاً جدًّا من الحوارات منذ أن ظهر عام 1974. وقد طولب فى السنوات الأخيرة بأن يستثنى كل الاتصالات مع الصحافة وناشريه.

"لا يرجع الأمر إلى أنه مبغض للبشر، أو ما شابه ذلك". تقول دوروتا برومبرج، ثم تستطرد: "إنه خجول – شديد الوقاية لسلامه ككاتب"

لذلك، لم يكن مثيرًا للدهشة أن يكون كويتزى مقيّدا بشدة للحوارات خلال زيارته إلى ستوكهولم لاستلام أفضل جائزة فى الآداب. كانت قائمة الطامحين إلى إجراء حوارات معه طويلة، لكن ج. م. كويتزى، الحاصل على جائزة نوبل فى الآداب اختار شخصين فقط، هما: داجنز دجرتز (عن جريدة "ذا ديلى نيوز"، أكبر صحيفة يومية فى السويد)، ودجرنز رات (من مجلة"آنيهال رايتس"). ولم يكن هناك

حوار وجها لوجه، بل سمح لداجنز دجرتز أن ينشر رسالة متبادلة بين كويتزى وديفيد آتويل، رفيق جامعته السابق، بينما تمّ اتصال مباشر مع دجرنز رات بواسطة البريد الالكترونى.

هكذا، تحدث الحاصل على جائزة نوبل فى حوارين نادرين على وجه الحصر مع دجرنزرات (مجلة "آنيمال رايتس")، و داجنز دجرتز (عن جريدة "ذا ديلى نيوز").

ما المشكلات، التى تتعلق بها تتفحّصه الرواية للعلاقة بين البشر والحيوان؟

كويتزى: تختلف تمامًا حالة الوعى النوعى اللاإنسانى عن الوعى الإنسانى، هناك جدل قوى يمكن أن يجرى، بأن من المستحيل للكائن البشرى أن يسكن وعى حيوان، بينما عبر قوى تعاطف (شعور تابع) يصبح ممكنًا لكائن بشرى واحد، أن يعرف بشكل حيوى تمامًا ماذا يشبه أن تكون شخصًا آخر، يمتلك الكتاب حسنو السمعة هذه القوة بشدة ووضوح. وإذا كان أمر أن تسكن وعى حيوان مستحيلاً حقًّا - أو على الأقل شديد الصعوبة – عندئذ يكون هناك إغراء الكتابة عنه بأن تسبغ عليه مشاعر وأفكارًا، ربّما تنتمى فقط لعقلنا وقلبنا البشرى، وهناك أيضًا إغراء أن تبحث فى الحيوان عمّا هو أسهل للكائن البشرى فى أن يتعاطف معه أو يتقمّصه، وبناء على ذلك تؤيد قوة الحيوان تلك، التى تبدو لنا لسبب أو لآخر أنها "تقريبا بشرية" فى عملياتها الذهنية العاطفية، وهكذا، تعامل الكلاب (للمثال، معاملة "تقريبًا بشرية")، بينما تعامل الزواحف بشكل غريب تمامًا.

كيف استجاب النقاد لهذه التيمة فى كتبك؟ وكيف ترى (شخصيًا) هذه الاستجابة؟

كويتزى: كانت حالة الاختبار فى روايتى "خزي"، التى صورّت الحيوانات بشكل جلى تمامًا، حين تجاهل معظم من كتبوا مراجعات نقدية تقريبًا ذلك الحضور (ذكروا أنّ بطل الرواية "تورّط مع حملات حقوق الحيوان"، وتوقفوا عند ذلك)، ومن هذا المنظور، فإنهم – بطبيعة الحال- قد عكسوا صورة أسلوب كيفية معاملة

الحيوان فى العالم الذى نعيش فيه، أعنى كموجودات غير ذات أهمية، ينبغى أن نحاط علمًا بها فقط، حين تعبر حيواتها حياتنا.

لماذا اخترت أن تسلّط الأضواء على العلاقة بين البشر والحيوان فى أعمالك؟

كويتزى: أنا لم "أسلط الأضواء" بالضبط على العلاقة بين البشر والحيوان، بخلاف فصلين فى رواية "إليزابيث كوستلو"، اللذين تعلقا مباشرة بالحيوان، فإنّ الحيوانات حاضرة فى قصصى، إمّا على الرحب والسعة أو بمجرد دور ثانوى، ويرجع هذا جزئيًا إلى حقيقة أن الحيوانات تحتلّ فعلاً دورًا ثانويًا فى حياتنا، وإلى حدّ ما لأنه ليس ممكنًا أن تكتب عن الحياة الداخلية للحيوانات بأى شكل مركّب.

ما العواقب، إذا وجدت، التى تعتقد بأن الحصول على جائزة نوبل كان بسبب قضية حقوق الحيوان؟

كويتزى: أشار بعض من كتبوا مراجعات نقدية إلى الصلة بين فصلى "إليزابيث كوستلو"، اللذين يتعلقان بالحيوان، والى حقيقة أن مؤلفها نال هذا العام جائزة نوبل، وقد أثاروا سؤالاً عمّا إذا كان المؤلف يؤمن بما قالته "إليزابيث كوستلو" حول المعالجة المروّعة للحيوانات فى عالمنا الحديث. وأنا لا أتخيّل أن كتابًا وحيدًا، وبالأحرى صعبًا، سيغيّر العالم وفق ذلك المنظور، لكنه ربّما سيصنع تأثيرًا صغيرًا.

هل ترى أى صلات بين مختلف أنواع الظلم؟

كويتزى: إننا لسنا قساة بالطبيعة، وحتى نكون قساة، ينبغى أن نغضّ الطرف عن معاناة الآخرين، إذ ليس من الأيسر أن نغضّ الطرف بشكل غريزى عن تعاطفنا، بينما نلوى عنق الدجاجة، التى سنأكلها، من أن نغضّ الطرف عن تعاطفنا مع الرجل الذى سنرسله إلى الكرسى الكهربى (أكتب من الولايات المتحدة، التى ما تزال تعاقب بعض الجرائم بالموت)، لكننا استنبطنا آليات نفسية واجتماعية وفلسفية، كى تكون على مستوى ذبح الدواجن، ثم لأسباب معقدّة، نستخدمها لنسمح لأنفسنا بقتل كائنات بشرية فقط فى حالة الحرب.

ما علاقتك بفلسفة حقوق الحيوان؟ وبأى أسلوب تعتقد أن الرواية يمكنها أن تسهم فى الإجابة عن هذا السؤال؟

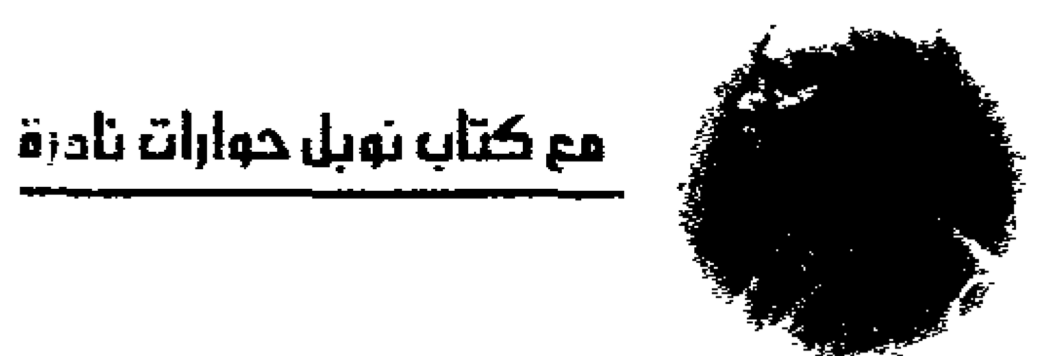
كويتزى: متحدثًا بدقة، فإن اهتمامى لا يتعلق بحقوق الحيوانات المشروعة، بل بتغيير المشاعر تجاه الحيوانات، إنّ أهم الحقوق على الإطلاق هو حقّ الحياة، ولا أستطيع التنبؤ باليوم الذى تمنح فيه الحيوانات المستأنسة هذا الحق بالقانون. إذا سلّمنا جدلاً، بأن حركة حقوق الحيوان لن يمكنها أن تنجح أبدًا فى تحقيق هذا الهدف الأوّلى، حينئذ يبدو أن أفضل ما يمكن أن نحققه، أن نعرض على العديد من البشر بقدر ما نستطيع، ماهية التكلفة الروحية والنفسية لاستمرار معاملة الحيوانات بهذا الشكل الذى اعتدناه، ربّما قد يغيّر ذلك قلوبهم.

هل لك علاقة خاصة بحيوان معين؟ وفى هذه الحالة، هل أثّر ذلك على الأسلوب الذى تكتب به عن الحيوانات؟

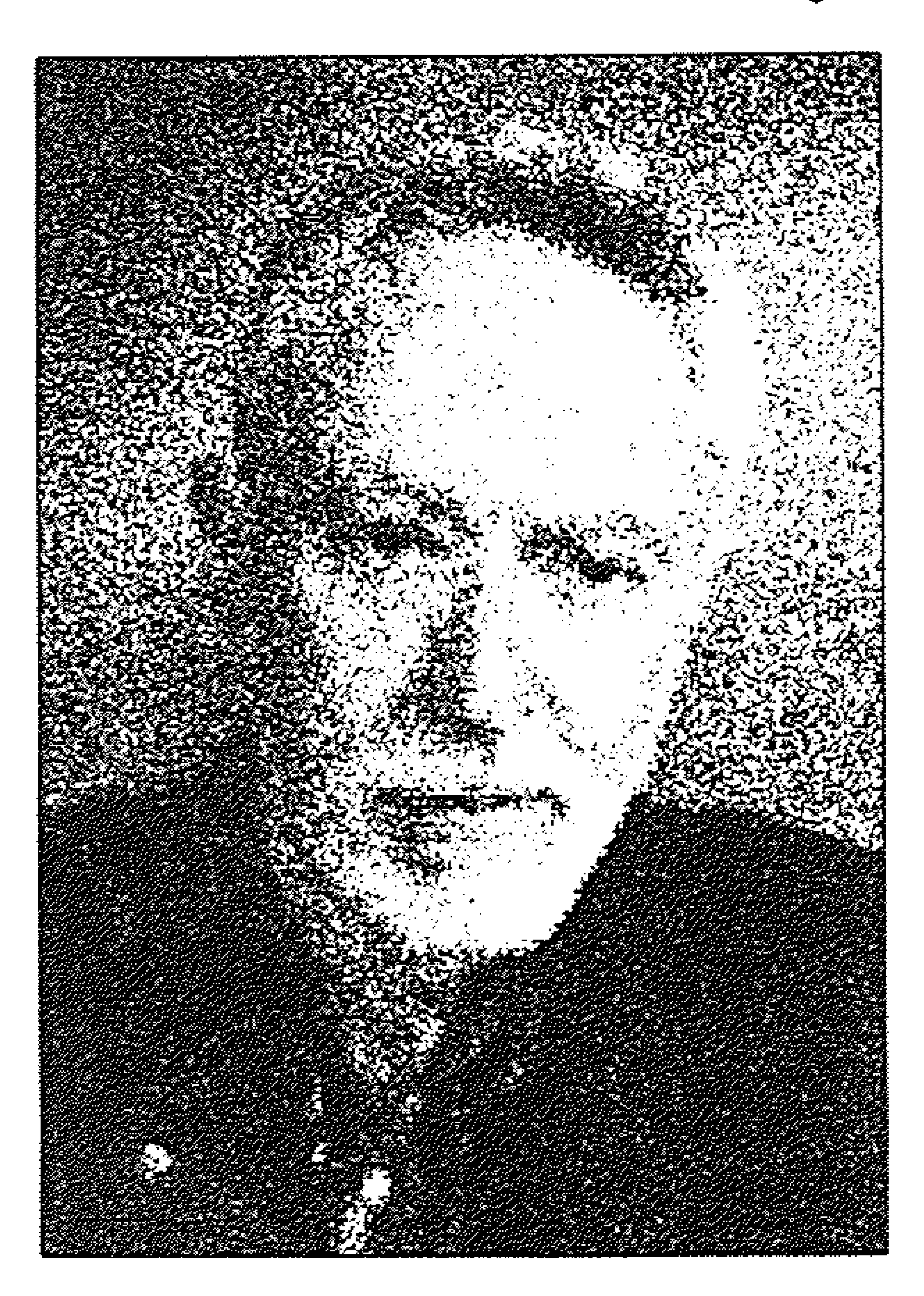
كويتزي: ليس لدى مدللون. لدى ما أعتبره علاقات شخصية مع الطيور والضفادع، التى تزور أو تعيش على الأرض التى "أمتلكها"، لكننى لا أعتقد لوهلة أن لديها علاقات شخصية معى.

هل أنت نباتى؟ وإذا كنت، فلماذا؟

كويتزى: نعم، أنا نباتى، وأجد فكرة حشو نثار جثث أسفل حنجرتى أمرًا منفّرًا تمامًا، وأندهش من أن كثيرًا من الناس يفعلون ذلك كل يوم.



2- الكتابة عند حدود اللغة



أجرى الحوار: ديفيد آتويل

. نادرا ما يجرى ج. م. كويتزى حوارات أو يعقد مؤتمرات صحفية. لكنه قدّم استثناء لديفيد آتويل، المرجع العالمى فى أدبه، وقد قام داجنز نيهتر بنشر هذه الرسالة المتبادلة بين ديفيد آتويل وج. م. كويتزى على وجه الحصر، فى جريدة "ذا ديلى نيوز" بتاريخ 8 ديسمبر 2003.

أطيب التهانى الممكنة بهذا الفوز بأعظم الجوائز الأدبية على الإطلاق.

كويتزى: أشكرك.

كيف ترى أهميتها، سواء على المستوى الشخصى، أم وفق أى مواضعات عامة؟

كويتزى: تنتمى الجائزة الأدبية وفق مبدأها، إلى أيام كان الكاتب مازال ينظر إليه أو إليها، كمكانة متميّزة، حكيم، شخص مستقل بدون انتساب كعضو مؤسسى، يمكنه أن يعرض كلمة موثوق بها حول أزماننا وحياتنا الأخلاقية تمامًا بالمثل. (وبالمناسبة، كم صدمنى دائما كأمر غريب، أن الفريد نوبل لم يؤسس جائزة فلسفية، أو ربما بسبب ذلك أسس جائزة للفيزياء، لكن ليس جائزة للرياضيات، ولن أقول شيئًا عن جائزة للموسيقى - فالموسيقى، رغم كل شىء، أكثر عالمية من الأدب، الذى يرتبط بلغة معينة)

فى الزمن الحاضر، نجد أنّ فكرة النظر إلى الكاتب كحكيم قد فقدت معناها إلى حد كبير. قد أشعر بالتأكيد بعدم راحة حقيقية بالنسبة لذلك الدور.

ماذا يخبئ المستقبل للحائز على جائزة نوبل 2003؟

كويتزى: لقد أمطرت فعلًا بدعوات للسفر إلى كل مكان، لتقديم محاضرات. كم بدا ذلك لى واحدًا من عناصر غريبة للشهرة الأدبية: برهن على جدارتك ككاتب ومبتكر للقصص، وسرعان ما يطلبك الناس بصخب، كى تلقى خطبًا وتخبرهم عمّا تفكر فيه بالنسبة للعالم.

أود أن أسألك سؤالاً حول الحياة الأدبية، ما دام الأمر قد ازدوج بالنسبة إليك، بعد أن قمت بكلا الأمرين كتابة (والكتابة عن) السير الذاتية، فى واحدة من تلك القطع الأدبية الأقل شهرة، والتى كانت بعنوان "بيعة"، ونشرت فى مجلة "ذا ثرى بنى ريفيو" منذ عقد مضى، كتبت فيها عن تأثير ريلكة، موزيل، باوند، فوكنر، فورد مادوكس فورد، وبيكيت، وهى مجموعة غير عادية من الأسماء، ليست ممكنة التمييز كقاعدة عامة، بل يبدون كقاعدة شخصية من نوع ما، ما هو صادم، رغم ذلك، هو تلك العلاقة العميقة تقريبًا التى كانت لديك إزاء هذه التأثيرات، إذا أمكننى أن أصوغها بهذا الشكل، وقد قلت "الدروس الأعمق التى يتعلمها الفرد من الكتاب الآخرين"، ثم استطردت "هى، كما أظن، موضوعات إيقاع، مصوّرة بوضوح". ثم أضفت بعد ذلك، أنها ليست "أفكارًا" يلتقطها المرء من كتاب آخرين، لكن (وأنا أبسّط الأمر هنا) أسلوب. "أسلوب، موقف تجاه العالم، (الذى) بينما هو يتغلغل، يصبح جزءًا من الشخصية، جزءًا من النفس، أساسيًا غير مميّز عن الذات"، هل القاعدة، إذا، تصوّر كما ينبغى، أكثر من حقيبة أصول قريبة – أم هى بالأحرى، أسلوب حياة؟

كويتزى: يعتبر المقال، الذى تشير إليه، قطعة مكتوبة بتهوّر تام، نصّ محاضرة عامة ألقيتها فى الأيام التى كنت لا أزال أكتب فيها مثل تلك الأشياء، ولا أعتقد أنها تتحمّل استجوابًا شديدًا، لسبب واحد، هو أن "التأثيرات"، التى وضعت قائمة بها ليست من النوع نفسه. الكتاب، الذين كان لهم أعمق تأثير علىّ، هم أولئك الذين يقرأهم المرء عدّة مرات بحساسية أكبر، من حياة مبكرة، وغالبًا هى الأعمال الأكثر شبابًا لهؤلاء الكتاب، التى تخلّف الدمغة الأعمق، فى حالة موزيل، للمثال، لم تكن هى بالتأكيد رواية "رجل بلا خصال"، التى أثرت على كشاب، بل هو عمل أبكر، هو "قصص لوشر". وفى حالة بيكيت، كان العمل من فترة ما قبل عام 1952 مفضّلًا على العمل بعد عام 1952.

هناك تعقيدات أعمق، لم أكن أعتقد أننى رأيتها فى الوقت الذى كنت أعدّ فيه تلك القطعة الأدبية. هناك أعمال أدبية قوية التأثير لكن بشكل غير مباشر، لأنها احتلت موقعًا وسطًا خلال كل الثقافة، ولم تتمّ بالأحرى فورًا بسبب محاكاة، وورد وورث هو الحالة التى ترد إلى الذهن. لم أر صفات مميزة لأسلوب كتابة وورد زوورث أو أسلوب تفكيره فى عملى الخاص، على الرغم من أن لووردز وورث حضورًا ثابتًا حين أكتب عن الكائنات البشرية وعلاقتهم مع العالم الطبيعى.

أتحوّل الآن إلى سؤالك، متحمّلًا فى ذهنى هذه التوضيحات وأخرى أكثر إملالاً، لأقول إن قاعدة المرء (أن أستخدم ذلك المصطلح فى هذه اللحظة، هو ما أفعله دون سرور، بعد أن أسرف فى استخدامه فى الوقت الراهن) هى أن يجد فعلًا أسلوب استجابة للتجربة – أو (بأسلوب أكثر شكوكية فى وضعه) ـ طرقًا لتأكيد استجابات المرء للتجربة.

إذا كان هناك شىء مثل قاعدة شخصية أو ربما حيّة، فإنّ المرء يرجعها بشكل حتمى إلى لحظة تاريخية محددة، يحدث له أو لها أن تظل حية خلالها، هذه مشكلة نوع وقياس مختلف، كما أفترض. كما قلت فى المقال نفسه "هناك أوقات وأزمنة معينة ترفع كتّابا بسرعة، يكونون على مستوى التحدّى الذى يزوّدون به، بينما لا يفعل آخرون". كمثال لكاتب من واحدة من المستعمرات السابقة، فى موقف قابل للمقارنة مع جنوب أفريقيا، ذكرت "باتريك هوايت" وبخاصة "فوسVoss"*. من المفترض أنّ البيئات الأدبية، أما أن تعدّ المرء جيِّدًا لمثل هذا التحدى، أو إذا فشلت فى القيام بذلك، فيجب على المرء أن يتكيّف، هل وجدت نفسك تعيد التفكير حول العلاقة بين قاعدتك الحيّة الخاصة وجنوب إفريقيا؟ وكيف، من خلال استعادة الأحداث الماضية والتأمّل فيها، انتهت تلك العلاقة فى كتابتك؟

كويتزى: وأنا أنظر لتجربتى من الخارج كعينة تاريخية، أجد أننى ممثل متأخّر لحركة ضخمة لتوسّع أوروبى، حدث بدءًا من القرن السادس عشر حتى منتصف

القرن العشرين من العصر المسيحى، حركة أنجزت تقريبًا هدفها للغزو والتوطّد فى الأمريكتين واستراليا، لكنها فشلت كليّة فى آسيا، وكليّة تقريبًا أيضًا فى إفريقيا.

أقول إننى أمثّل هذه الحركة، لأن ولائى الفكرى هو أوروبى بوضوح وليس إفريقيًا.

كما أمثّل جيلا من جنوب إفريقيا، خلقت من أجله التفرقة العنصرية، ذلك الجيل الذى كان معنيًا بأن يستفيد منها إلى أقصى حدّ.

من ناحية أوليّة، ما العلاقة الصحيحة، التى ينبغى أن تكون بين ممثل لهذا الفشل أو من حركة استعمارية فاشلة، مع تاريخ من اضطهاد تحمله وراءها. ومن ناحية أخرى، هناك ذلك الجزء من العالم، الذى بحث وفشل فى أن يؤسس نفسه أو يؤسس سكان ذلك الجزء من العالم، وذلك هو موضوع سؤالك، مترجما إلى مصطلحات استخدمتها هنا.

إجابتى، كفرد متردد متهوّر، هى أننى قد أكون، وقد أستمر فى الكينونة، فى الوقت الذى بقى لى، أكثر وقائية كى أبقى السؤال حيًّا من أن أحاول أن أجيب عنه بمصطلحات نظرية.

حين أقول إننى "أبقيت السؤال حيّا"، فإننى أعنى أننى أبقيته حيّا، ليس فقط من يوم إلى آخر فى الحياة اليومية، بل فى قصصى أيضًا.

وكما ترى، فإننى لا أعالج خلق القصة، وهو ما يعنى ابتكار وتطوير الفنتازية، كشكل من فكر مجرد، لا أريد أن أنكر استخدامات الفكر، لكن الفرد يمتلك أحيانًا حدسًا بأن الفكر لن يقود الفرد إلى أى مكان.

دعنى أشير هنا إلى الجذب المتأصّل، من ناحية بين الفنان، الذى يمكننا أن نطلق عليه "سؤال حياة الفرد"، أو "سؤال الكيفية، فى حالة الفرد الخاصة، كى يعيش"، وربّما يكون ذلك هو منبع الدراما، التى تتمّ نفسها على مرّ الزمن، ما بين صعود

وهبوط. ومن ناحية أخرى هناك الناقد أو المراقب أو القارئ، الذى يريد أن يغلّف ويصنّف الفنان وسؤاله المحدد"، لينتقل إلى مكان آخر. كل كلماتى هذه بدون نية للإساءة.

مع توسّع التاريخ الأوروبى العظيم الذى تصفه، إذا ما أمكننى أن أقول ذلك، فإن جماليات الفترة المبكرة حتى منتصف القرن العشرين قد تبدو مؤثرة بشكل خاص. وبالنسبة لأولئك الذين تتبعوا ما أنجزته بهذا الميراث – "حداثة"، "حداثة متأخرة"، "حداثة أوروبية"، وهو ما يعتبر تصنيفات غير مرضية، لكننى سأستخدمها كنوع من الاختصار – وقدمته للنشر مدموغًا بعلامتك الخاصة المميزة، ربما جزئيًا بسبب الكثير الذى قمت به فى كتابتك، تبدو جنوب إفريقيا، للمثال، قد غلّت درجات من المعاناة، نوع من قدرة فى التاريخ، قابلة للملاحظة فى عملك، مثال آخر، قد يكون تفسيرك الخاص لما يعنى (أخلاقيًا وجماليًا) أن تعيش مع اختلاف أو تغيّر، ووفق هذا المنظور، تعتبر كتابتك أكثر تحدّيا من تقاليد تتبنى أحيانًا تقليد فشل البشر فى التواصل، هناك، بطبيعة الحال، إنجازات أخرى عديدة، ويبدو لى أن الأكاديمية السويدية قد لاحظتها بشكل صائب وأكدّتها؟

كويتزى: ليس من حقى أن أعقب على كلمة الأكاديمية السويدية. لكن، ما دمت قد ذكرت صمويل بيكيت بشكل صائب تمامًا كتأثير مشكّل لكتابتى، فدعنى أقول شيئًا حول بيكيت. يمكن أن يدعى بيكيت بالتأكيد حداثى ذو مرتبة عليًا، أو حتى حداثى أصلى. كان بيكيت رجلاً أيرلنديًا وأوربيًا دون أى صلات إفريقية على الإطلاق. ومع ذلك، فإنه بين يدى كاتب دراما له حساسية ومهارة آثول فيجارد، أمكن لبيكيت أن ينقل غرسه إلى بيئة جنوب إفريقيا بأسلوب يبدو تقريبًا كأنّه لمواطن من هناك. ماذ يثبت هذا؟ يثبت أن تاريخ الفنون يعتبر تاريخ تفاعل متواصل عبر الأسوار والحدود.

هناك سطر من عدم الثقة بالذات فى التصوّر المركزى لآخر أعمالك "إليزابيث كوستلو"، يبلغ الأوج فى ملحق المجلد، "خطاب إليزابيث، سيدة كاندوس، إلى فرانسيس بيكون". هذا النصّ مؤسس على "خطاب هوجو فون هوفمانسالس كاندوس الشهير، الذى يعكس جمالية شعره الغنائى المبكرة الخاصة، والأكثر عمقًا، أن خطاب هوفمانسالس عانى فقدان الإيمان فى اللغة نفسها وقدرتها على أن توحّدنا مع عالم من موضوعات ذات معنى. خطاب إليزابيث يموضعها فى حالة الأزمة نفسها – بل حتى الإخفاق التام، ما دام التاريخ الذى اخترته لرسالتها الخطية كان 11 سبتمبر(1603)! إنها تهجر النصّ، وبكلمات أخرى وهى فى حالة جحود ذاتى. هل هى تعنى أن الحياة الأدبية، رغم كل شىء، لا تمنح التحرّر أو الراحة "لروح صارمة"؟

كويتزى: إننى أميل إلى مقاومة إغراءات أن أتدخّل فى روايتى الخاصة. إذا كان هناك طريق أفضل وأوضح وأقصر لقول ما تقوله الرواية، إذن فلماذا لا نهجر الرواية؟ تدعّى إليزابيث، سيدة كاندوس، بأن الكتابة توجد عند حدود اللغة. ألا يكون مهينًا لها، إذا ما قمنا متتبعين كلماتها باجتهاد شارحين ما تعنيه، لكن ليس بالبراعة اللازمة للتعبير عنه؟

أمّا بالنسبة إلى 11 سبتمبر، دعنا لا نجعل الأمريكيين مسكونين بذلك التاريخ من التقويم. قد يبدو 11 سبتمبر مليئًا بأهمية لبعض الناس، مثل 1 مايو أو 14 يوليو أو 25 ديسمبر، بينما يعتبره الآخرون مجرد يوم آخر.

متحوّلاً إلى السؤال عمّا هو طريق الحياة الأفضل "لروح صارمة"، فقد أقول إن ما تدعوه "الحياة الأدبية"، أو أى طريق آخر يوفّر وسائل للسؤال عن كنه وجودنا – فى حالة الكاتب الفنتازية، والرمزية، والسرد القصصى- تبدو لى حياة طيبة – طيبة بمعنى كونه مسئولاً أخلاقيًا.

باتريك هوايت (1912-1990)، هو كاتب استرالى من مواليد لندن، نال جائزة نوبل للأدب عام 1973، ونشر رواية "فوس" عام 1957، وتجرى أحداثها فى القرن التاسع عشر، ويقوم بطلها فوس برحلة لعبور قارة استراليا، مع علاقة حب برزت قرب الرحيل.

من أعمال ج. م. كويتزى المترجمة إلى اللغة العربية:

رواية "فى انتظار البرابرة" ترجمة صخر يوسف. دار عبد المنعم بحلب عام 2000

روايـة "خـزى" تـرجمة أسامة منزلجى. دار الجندى بدمشق عام 2002.

رواية "حياة وأزمنة مايكل ك" ترجمة محمد يونس. دار الهلال بالقاهرة عام2003

كتاب "الرواية فى إفريقيا" ترجمة حسين عيد. الدار المصرية اللبنانية بالقاهرة عام2004

كتاب "أيام الصبا" ترجمة خالد الجبيلى. دار ورد بدمشق عام 2005.

كتاب "الشباب" ترجمة شـعبان عبـد العزيـز.سلسـلة إبداعـات عالميـة بالكويـت عام 2005.



1- اعتدت أن يساء فهمى



حواران مع الكاتبة النمساوية

الفريدا يلنيك

(جائزة نوبل فى الآداب عام 2004)

أجرت الحوار: مارى رفيير

الكاتبة الفريدا يلنيك نمساوية الأصل، من مواليد 20 أكتوبر 1946، درست تاريخ الفن والمسرح بين عامى 1964 و 1967، وأنهت دراستها فى مدرسة الموسيقى والكونسورفاتوار بفيينا بحصولها على دبلومة فى عام 1971. لكن اهتمامها بالأدب كان قد بدأ منذ منتصف الستينات، حتى أصبحت عضوًا فى جماعة منتجى الأدب النمساوية فى عام 1970، واستمرت عضوًا بها حتى عام 1973، ثم أصبحت عضوًا فى جماعة "جرا زر" للتأليف، واستمرت بها حتى عام 1991. وكانت قد انخرطت فى إحدى الجماعات اليسارية فى الفترة من 1974 حتى 1991، كما توزع نشاطها أيضًا بين عدد من المجلات، وترجمت عددًا من الأعمال الأدبية من اللغتين الإنجليزية والفرنسية، تم تكريمها عام 1973، حين أصبحت رئيسًا لكتاب الدراما النمساويين.

حصلت على عديد من الجوائز، لعل أهمها : جائزة هاينريش بول عام 1986، جائزة جورج بوخنر عام 1998، وجائزة هنريش هاينة عام 2002.

مارست إبداع الكثير من الأنواع الأدبية، ولها إنتاج غزير من مختلف تلك الأشكال، بدءًا من الشعر والروايات التى منها :" نحن أطفال محرضون " (1970)، " عاشق بالداخل " (1975)، " مدرسة البيانو " (1983)، " أطفال الموتى " (1992)، " ثلاثية

الموت " (1992). كما كتبت للمسرح وعرضت لها العديد من المسرحيات. ولها أيضا كثير من الكتب النثرية.

* * *

فاز فيلم " مدرسة البيانو " للمخرج ما يكل هانك، المأخوذ عن رواية بالعنوان نفسه للكاتبة النمساوية الفريدا يلنيك ، بجائزة مهرجان كان السينمائى الدولى الكبرى عام 2001، وبجائزتى أحسن ممثلة إيزابيل هيوبرت، وأحسن ممثل بينوت ماجيميل. وحول هذا الفيلم والرواية أجرت مارى رفيير هذا الحوار (المأخوذ عن موقع مهرجان كان على النت، وقام بترجمته إلى الإنجليزية روبرت جراى.)

هذه هى المرة الأولى، التى يعد لك فيها فيلم عن عمل روائى للشاشة، ماذا جعلك تقررين أن تدعى المخرج ما يكل هانك كى يمضى رأسًا فى تنفيذ مشروعه؟

يلنيك: ترددت لمدة طويلة فى أن أعطى تصريحًا من أجل إعداد هذا الفيلم، لأن نثرى يعمل بشكل متكيف جدًّا مع ظروف اللغة، هكذا ابتكرت فيه الصور، وأرسلت عبر اللغة، ولا يمكن أن أتخيل أن صور الفيلم يمكن أن تضيف شيئًا أساسيًا، لكننى عرفت دائمًا أننى يجب أن أعمل فقط مع مخرج مثل هانك، يمكنه أن يضع شيئًا بجانب آخر، وفق معيار صور متناسب مع النص.

يعتبر ما يكل هانك نمساويًا مثلك، وباستمرار اكتشفت الظلام مثله أيضًا، ذلك الجانب الموحش من القلب البشرى. هل توجد هناك صلة قوية فى هذا؟

يلنيك: يعتبر هذا كليشهًا آخر، لكن من الحقيقى أننا لسنا فردين بشكل خاص من النوع "الخفيف"، بشكل فنى، أعنى أننى مثل هانك بقدر ما أعرف عمله، إننى أفضل أن أكون قادرة على نقد المجتمع من منطلق سلبى، وعلى وجه الدقة، لأنه حتى الكليشهات الإيجابية فى بلدنا تعتبر خانقة جدًّا، فقد سعيت إلى أن آخذ من المجتمع أكثر الأشياء افتخارًا بنفسها، موسيقاه وأجناسها الموسيقية، وأقدم جانبها السلبى : نكران الذات بواسطة مئات من طاقات انفعالية لمدرسى الموسيقى.

لقد نشأت بواسطة أم استبدادية من الطبقة الوسطى، حلمت أن تكونى مدرسة موسيقى، بعد أن مات أبوك فى مؤسسة متعلقة بالطب النفسى، إلى أى مدى تعتبر روايتك سيرة ذاتية؟

يلنيك: أفضِّل ألّا أجيب عن هذا السؤال، كما أفضل أيضًا ألاَّ ترى روايتى كسيرة ذاتية، على الرغم من أنه من الطبيعى أن تحتوى على عديد من عناصر السيرة الذاتية، إن ما يثير اهتمامى فى القصة هو صداها، وهو فى هذه الحالة هم أولئك الذين يحملون على ظهورهم أن يحلوا امرأة من النساء من شرط الثقافة العالية التى تعبدها النمسا بإفراط، تعبر الجنسية غير الحية عن نفسها من خلال اختلاس النظر من ثقب: حيث لا تستطيع المرأة أن تشارك فى حياة أو فى رغبة، حتى الحق فى أن تراقب مذكر: تعتبر المرأة دائمًا هى الشخص الذى يُرَاقَبْ، ولاتكون أبدًا الشخص الذى يُرَاقِب، وحتى يعبر فرد، من هذا المنطلق، من خلال التحليل النفسى، فإننا نعاملها كأنثى تلائم أن يكون للذكر حق أن يراقبها، وهى تدفع الثمن من حياتها.

***كيف تفسرين جنون إريكا (مدرسة الموسيقى، وبطلة الرواية والفيلم)؟**

يلنيك: إنها بالتأكيد ليست مجنونة، ليست كذلك على الإطلاق، إنها على علاقة بالاضطراب العصبى، لكن ليس الجنون، وتمامًا كما حاولت أن أفسر، أن كل هذه الدموية (بكل مافى الكلمة من أصدق حس) عاقبة حقيقية، لأن تلك المرأة غير مسموح لها أن تعيش، إذ طالبت بأن تحصل فقط على الأندر من الحالات : ذلك حق ليس لها وشهرة فنية. الحق فى أن تختار رجلاً، وأن تملى عليه أيضًا كيف يعذبها - يعتبر ذلك، هيمنة فى خضوع - وهذا غير مسموح به لها، لأنه يفترض حقًا أن كل ما للمرأة تقريبًا هو ما وراء الحمل وتربية الأطفال.

إنك لست سهلة بشكل خاص مع النساء؟

يلنيك: لا يعتبر هذا دورى، إننى أبحث عن أن أمثِّل تحديقًا غير فاسد إلى النساء، وبشكل خاص حيث تكن شريكات للرجال.

حين طبعت الرواية فى النمسا، فإن نقادًا معينين صنفوها كرواية إباحية. هل آذتك تلك الاستجابة؟

يلنيك: تعتبر الرواية عكس الإباحية، لأن الرواية الإباحية تقدم رغبة فى كل

مكان وفى كل لحظة، لكن الرواية تبرهن على أن هذا لا وجود له، بل إنها تشيد معنى يحافظ على براعة النساء، لأنهن يعتبرن عادة موضوعًا إباحيا على أى حال، بينما ينظر إليهن الرجال، ويمكنهم أن يخترقوا أجسامهن بتحديقهم. لكننى اعتدت على أن يساء فهمى، حتى أننى آلام من أجل ما حاولت أن أحلله فى كتابتى، ولهذا يحدث غالبًا، أن تهاجم الرسالة، رغم أن ذلك ليس ما تعبر عنه، وليس هناك من يهتم بهذا الأمر.

قلت بالنسبة لشخصياتك " إننى أضرب بقوة، حتى لايمكن لشىء أن ينمو حيث توجد شخصياتى " هل يعتبر العلاج مستحيلاً؟

يلنيك: تنتمى كتابتى إلى تصوير تحليلى، لكن أيضًا بشكل جدلى (ساخر)، لأشياء الواقع المرعبة، يعتبر العلاج خاصية لكتاب آخرين، ذكورًا وإناثًا. تعتمد كتابتى، أسلوبى، على النقد، وليس على خطط مثالية للإصلاح.

ألا يوجد هناك، وراء وصف حالة مرضية اتهام لثقافة النمسا الموسيقية، التى تتداخل مع هوية قطرك؟

يلنيك: نعم، بشكل محدد. المثالية للثقافة الموسيقية العالية، التى ابتعد عنها القطر، وكيف يدفع ثمن ذلك؟ (فكر كيف عومل هؤلاء الأساتذة العظماء غالبًا فى أزمانهم، وكيف يعامل فنانون معاصرون!). إنه نوع من علاقة سيد - عبد. تعتبر الثقافة العليا هى السيد، تعتبر مدرسات البيانو الإناث خادمات، ليس لهن الحق فى أى طاقة إبداعية، ولا حتى حياة خاصة بهن (أعتقد أننى حملت هذا إلى درجته القصوى فى النص).

هل صنعت الاختيارات الموسيقية نفسها مثل ما يكل هانك؟

يلنيك: لقد ناقشنا اختيار الموسيقى قبل تناولها، على أى حال، تعتبر معظم القطع محددة فى النص.

تمامًا مثلما يستخدم ما يكل هانك كاميرته، تستخدمين أنت ببراعة قلمك مثل مشرط، هل توجد هناك تشابهات بين عمليكما؟

يلنيك: هذا هو السبب فى أن ما يكل هانك مناسب تمامًا، كى يكيِّف هذه الرواية للشاشة، لأننا نتقدم كلانا بشكل تحليلى، وبدون أهواء، ربما مثل عالمين يدرسان حياة الحشرات، حيث يمكنك أن ترى آليات العمل أفضل وأنت من بعيدة عنها، عن أن تكون فى وسطها.

2- بالأمس تحدثت مع العروس



أجرت الحوار: كورينا هسوفرت

قضية وحـوار

من أهم أحداث عام 2005: إثارة ضجة حول فوز النمساوية الفريدا يلنيك بنوبل فى الآداب !

لعل من أهم الأحداث، التى شهدتها ساحة الثقافة العالمية فى العام المنصرم، بزغت من قلب الأكاديمية السويدية، كانت البداية حين (تأخرت) الأكاديمية السويدية لمدة (أسبوعين) فى الإعلان عن اسم الفائز بجائزة نوبل فى الآداب. كانت تلك هى المرة الأولى، التى يقع فيها التأخير، فقد جرت العادة منذ سنوات طويلة على أن يعلن اسم الفائز فى مطلع شهر أكتوبر، وقد أرجع كثير من المحللين ذلك التأخير إلى وجود خلاف حاد بين أعضاء اللجنة حول الأديب المختار، ومما ساعد على ترجيح هذا الاحتمال (استقالة) عضو لجنة الأكاديمية كنوت إنلوند، الذى يبلغ من العمر 82 عامًا، ويحتل المقعد رقم 7 فى الأكاديمية. لم يتوقف الأمر عند حدود استقالة أحد أعضاء اللجنة المهمين فحسب، بل تجاوزه عندما فجر ذلك العضو (مفاجأة) من العيار الثقيل، حين جعل استقالته (احتجاجًا) متأخرًا على منح جائزة نوبل فى الآداب لعام 2004 للكاتبة النمساوية الفريدا يلنيك، وذلك عندما أعلن إنلوند عن أن اختيار يلنيك المفاجئ للفوز بالجائزة فى العام الماضى قد تسبب فى ضرر غير قابل للإصلاح لمصير الجائزة فى المستقبل، إضافة إلى تشويش النظرة العامة للأدب بصفته أحد الفنون. كما وصف أعمال يلنيك بأنها متطفلة وتفتقر إلى أى أثر للبناء الفنى !

فما احتمالات الصدق فى هذا الاتهام؟!

وهل هناك شواهد أخرى يمكن أن تدعمه أو تنفيه؟!

وقفة تقص

فى الوقت الذى يزخر فيه العالم بكتّاب طبَّقت شهرتهم الآفاق، وترجمت أعمالهم إلى مختلف اللغات، وذلك من أمثال : الشاعر السورى أدونيس، التشيكى ميلان كونديرا، المكسيكى كارلوس فوينتس، البيرونى ماريو فارجاس يوسا، اليابانى هيروكى ميروكامى، التشيلية إيزابيل الليندى، والألبانى إسماعيل كادارية، وغيرهم كثير، ينتظرون كل عام من الأكاديمية السويدية إعلان فوز أى منهم بالجائزة العظيمة، فإذا بها تخيّب كل التوقعات !

لذلك كانت (صدمة) قاسية فى أكتوبر عام 2004، حين أعلنت الأكاديمية السويدية عن فوز الكاتبة النمساوية آلفريدا يلنيك بجائزة نوبل فى الآداب، فأصابت (الدهشة) الأوساط الأدبية فى العالم، فى أعقاب ذلك الإعلان (الغريب)، لأن النمساويين أنفسهم كانوا يتشككون فى قيمة أعمالها الأدبية، كما أن شهرتها لم تتعد قارة أوروبا، بل ولم يبرز من بين أعمالها سوى رواية واحدة، هى "عازفة البيانو"، التى تحولت إلى فيلم سينمائى، وترجمت إلى اللغة العربية بعد إعلان فوزها بنوبل !

فهل كان عضو اللجنة المستقيل محقًا فى رأيه؟!

لنتريث قليلا قبل أن نجيب عن هذا السؤال، ولنعد إلى الوراء قليلا، إلى عام 2002، حين جاء إعلان فوز الكاتب المجرى إمره كيرتس بجائزة نوبل فى الآداب عام 2002 بمثابة (صدمة)، لا تزال ماثلة فى الأذهان حتى الآن، لأنه لم يكن أيضًا معروفًا داخل وطنه، وإن عرف أن أهم ما يميّزه يرجع فى الأساس إلى كونه (يهوديًا) تعكس جلّ أعماله تجربة (معاناة) اليهود !

فهل كان ذلك (دافعًا) وراء فوزه الكبير بجائزة نوبل؟!

ربما تلقى ظلال هذا الفوز بضوء على فوز الكاتبة آلفريدا يلنيك بجائزة نوبل، لأنّ هناك (حوارًا) مهمًا أجرى معها فى أعقاب فوزها مباشرة بجائزة نوبل، ونشر بتاريخ 8 أكتوبر 2004، فى مجلة "تايم إن" (الإسرائيلية)، قد يبدد بعض معالم (الدهشة)، التى أحاطت بإعلان فوزها بنوبل، وهو يدعم بقوة رأى عضو لجنة الأكاديمية السويدية، ويضعها فى خانة واحدة مع إمره كيرتس بكل ما أحاط بفوزه من كونه يهوديًا تتعاطف أعماله مع (معاناة) اليهود !

ونعرض فيما يلى أولا (ترجمة) للحوار، ثم (تعقيبًا) عليه :

أولا: الـحـوار

"بالأمس تحدثت مع العروس، آلفريدا يلنيك"

يعتبر متسلم الجائزة عند اليهود هو العريس، أو، هى العروس فى حالة آلفريدا يلنيك.

[1]

تل أبيب، 8 أكتوبر 2004

آلفريدا :بدا صوتها قريبًا، بالنسبة لى.

قالت، بلهجة كئيبة إلى حد ما، "أنت ترين، يا كورينا، قلت إننى أريد أن أعتزل الحياة العامة، ثم جاءت الآن جائزة نوبل..

"إنه ليس أمرًا محزنًا تمامًا"

ضحكت برقة.

البركة الهادئة، أشجار الصنوبر، الكرسى المستدير المتأرجح الموجود فى غرفة الجلوس، البيانو الكبير الذى عزفت عليه، وغنت لى "سعيد من نسى، يظلّ مع ذلك غير مدرك" إننى أرى كل هذا أمام عينى الآن، كما لو أنه لم تمر ثمانى سنوات منذ لقائنا فى النمسا.

[2]

فيينا، 26 أغسطس 1996.

اقترحت آلفريدا يلنيك أن نلتقى فى مقهى المتحف، وقدمت كل منّا للأخرى من خلال التليفون علامات معيّنة للهوية، قالت "إننى طويلة مثل أى امرأة نمساوية طيبة، ولدى خصلتين شقراوين معقوصتين على رأسى".

كنت أجلس مع إيفا، وهى صحفية معتزلة، بتوصية من صديق مشترك.

كانت فى مطلع الخمسينات من عمرها، ظلت تردد "يعتبر أى فرد مصابًا بالغثيان الآن من كثرة السماع عن الإبادة الكاملة (الهولوكوست)".

[3]

لقد وجدت كتابًا لآلفريدا يلنيك فى شهر يناير 1996 بلندن، وقرأت بعد عدة أشهر، فى ذكرى يوم الإبادة الكاملة مقالاً منشورًا فى جريدة إسرائيلية عن معاداة السامية فى "العالم اليوم"، إنها، أو أحد من والديها، كان يهوديًا، ولذلك كانت هناك هجمات عليها وتهديدات من المعادين لليهود، لدرجة أنها هاجرت إلى ألمانيا.

كتبت إليها، "إننى أرى أنك تعيشين فى فيينا، آمل أن تكون حكاية الهجمات قد أصبحت خيالاً بالمثل".

وقد ردت على، بأنه توجد هناك على حدود الشارع إعلانات مصورة مطبوعة ملصقة مع صورة كمان مكتوب عليها :

"هل أنت مولع بيلنيك أم بالفن والثقافة؟"

كنت مندهشة، لأن هذا بالتأكيد يعتبر تشويها للسمعة، كيف تغاضت المنظمات والمعاهد الثقافية فى النمسا عن هذا الأمر بصمت، دون أن تقاومه؟

[4]

كان المقهى مزدحمًا تمامًا، وقد تدبرت الفريدا الأمر مع النادل كى يأخذنا إلى حجرة داخلية.

جلسنا هناك نحن الثلاثة متجاورين فى الظلام، قرب مائدة من الموائد الخشبية القديمة، إلى جوار النوافذ فى البداية، لكن آلفريدا، التى كانت تكتب بصوت قوى جدًا، كانت تتحدث همسًا تقريبًا، فتحركنا مسافة أبعد إلى الداخل، بعيدًا عن ضوضاء الطريق والشارع.

جاء نادل بعد نصف ساعة، فى تمام الساعة الخامسة، وفتح الأبواب الخشبية على مصراعيها.

"إنهم يفتحون هذه الحجرة فى الخامسة أمام الزبائن" قالت آلفريدا بهدوء:

فى فيينا يعتبر النظام هو النظام.

قالت "لا يزال الجو شديد الضوضاء هنا.سنذهب إلى بيتى"

[5]

ركبنا مترو الأنفاق من هناك إلى موقع بيت أمها، الذى كان يقع على أطراف المدينة، آلفريدا، التى كانت من قبل فى رحلة إلى رفيقها فى ميونيخ، ذهبت كى تعدّ طعامًا ابتاعته من أجل أمها ووضعته فى ثلاجة متواضعة، تركتنى فى غرفة جلوس صغيرة كان فيها فقط بيانو كبير، كرسى شفاف معلق كأرجوحة، مكتب، ونوافذ شاملة الرؤية تواجه حديقة طبيعية كبيرة وبركة، ليست واحدة من تلك النماذج الصناعية، بل من ماء حقيقى وحياة نباتية مؤثرة فيها وعليها.

لم يكن هناك باصات، أو سيارات، بل هو فقط صوت الطيور مشغولة بتحضير العشاء. خرجت إلى البركة، وقد تجمعت دموع فى عينى بينما كنت أفكر، لا يمكن للفرد فى مثل هذا المكان إلاّ أن يكون سعيدًا فقط.

[6]

التصقت الكلبة بى، ولأننى كنت قلقة من أن تنفسّها الثقيل قد يطغى على

صوت آلفريدا فى جهاز التسجيل، دفعتها بعيدًا عدة مرات، قبل أن تقول آلفريدا لن يكون ذلك صائبًا من المرة الأولى ! ثم قالت برقة :

"ادفعيها جانبًا برقة، لأن رداء جسدها كان ضعيفًا منذ الميلاد.يالها من حيوان مسكين".

[7]

كان لآلفريدا عم فى دنفر، بكلورادو، فى الولايات المتحدة الأمريكية، تتراسل معه. كان أبوه، آلبرت فيلسنبيرج صحفيًا، رفيقًا لهرتزل، حين كان كلاهما يكتبان فى "نيو فرى برس" وعندئذ قرأت آلفريدا من رسالة عمها "ثم عصفت مذابح قتل منظمة بروسيا وقال أبى "ثيو، لقد قرأت وسمعت مثل تلك الأشياء الرهيبة حول ما يفعله القوزاق لليهود، اذهب إلى روسيا وانظر إذا ما كان ذلك صحيحًا"،

ذهب هرتزل ورأى أن ما حدث كان أسوأ، وأسس الحركة الصهيونية، التى كان أبى من بين أعضائها الأوائل".

[8]

كان آلبرت فيلسنبيرج قد أرسل إلى معسكر داشو المركزى فى اليوم الأول من دخول الألمان إلى النمسا، بعد أن سلّمه زملاءه من العمال المسيحيين فى الجريدة.

[9]

قالت "تعتبر قصة هرتزل أسطورة فى أسرتنا، وأعتقد أنها قصة حقيقية، لكى نكون قد شاركنا فى تأسيس الحركة الصهيونية التى قادت إلى تأسيس دولة إسرائيل ".

[10]

قبل المقابلة، أخبرتها من خلال رسالة من إسرائيل، عن الكتاب الذى أعكف

عليه الآن "نوفى هانفش" – جوهر مناظر طبيعية، لم يكن عندى عندئذ مفتاح إلى أين سيقودنى هذا الكتاب.

وفى فيينا أنصتت.

بدأ الجو يظلم، ظللت أغيّر شريط تسجيل بعد آخر.

قالت بصوت هادئ متعب.

"لقد انقضت فترات طويلة منذ أن تكلمت بهذا الكم".

قاطعت حديثنًا أثناء خروجى إلى الممر، وهى تعرض على، بعض الإشارات المتروكة على الباب من الأزمنة التى كان أبوها ممزقًا بالذنب، أو بذاكرة ممحاة، بينما ظل الباب مغلقًا حتى لا يشرد ويتوه.

الآن، بينما يقرع صوت آلفريدا الرخيم فى أذنى، وهى تغنى ذلك السطر من أوبرا "فيلدرماوس" ليوهان شتراوس "أولئك هم السعداء، الذين ينسون مالا يمكن أن يتغير"، إنها أغنية شائعة جدًا، يعرفها كل فرد، ويعبّر عنها بالصفير، وتعرض هذه الأوبرا فى التليفزيون كل عام فى عيد "رأس سنة أم البشر"، حتى الأطفال يستطيعون أن يغنوها.

"تعتبر هذه النمسا سعيدة سعيدة"، ذلك ما قالته عندئذ.

[11]

رجعت إلى إيفا. كان لديها فى ملحق للحجرة ببغاوان مفعمين بالضجيج على نحو رهيب. غطّت قفصهما، أغلقت الباب المزدوج، ولاحقنا صدى صوتهما الصاخب كرائحة طعام محترق، غائصة إلى البسط والأرائك الثرية.

بينما كانت إيفا تقف عند شعلات الفرن ظلّت تردد :

" لقد سأم الناس من كثرة السماع عن الإبادة الكاملة، رغم أنه قد مضى أكثر من خمسين عامًا! كم هو أمر ممل!"

ثانيا : التعقيب

هذا الحوار موجود على النت، ومنشور فى مجلة "تايم إن"، الصادرة فى تل أبيب بتاريخ الأربعاء 20 أكتوبر 2004، وأجرته كورينا هسوفرت، الكاتبة والناشرة الإسرائيلية المعروفة، التى حازت على جائزة الكاتب فى الأدب العبرى للقصة واللاقصة، ونشرت أعمالها فى عدد من المجلات الأدبية، مثل "بارتيزان ريفيو"، "انترناشيونال كواترلى"، و"آرشيباجو"، كما أن لها كتابين حديثين ترجما إلى اللغة الإنجليزية، أحدهما هو "نوفى هانفش: كنت طفلة ذات يوم"، التى أشارت إليه فى حوارها مع آلفريدا.

تمّ إجراء هذا الحوار فى يوم 20 أكتوبر، أى خلال الشهر نفسه الذى أعلن فيه فوز آلفريدا يلنيك بجائزة نوبل فى الآداب. ويلاحظ أنه فى الوقت الذى لم تكن فيه آلفريدا معروفة خارج نطاق أوروبا، فإن الحوار لم يقدم أى إضاءة لعالمها الفنى، الذى استحقت من أجله الفوز بجائزة نوبل فى الآداب، وإن أشارت المحاورة فقط إلى وجود كتاب لها فى لندن فى عام 1996، بل إنها حتى لم تذكر عنوانه، لكن لعلّها بالمقابل كانت تهدف فى الأساس الى تقدّيم مسوغات أو مبررات فوزها، وأولها أنها من أسرة يهودية، وهو ما توضّح من رسالة عمها الذى يعيش فى الولايات المتحدة الأمريكية، والذى أخبرها فيها أن جدّها آلبرت فيلسبيرج كان رفيقًا لتيودور هرتزل (1860 – 1904)، حين كانا يعملان معًا فى جريدة "نيو فرى برس"، ورأى ما يحدث لليهود فى روسيا، فكلّف تيودور بأن يذهب إلى روسيا ليعرف حقيقة ما

يجرى، فكان مارآه أسوأ مما سمع، ومحفزًا لإنشاء "الحركة الصهيونية"، التى كان جدّ آلفريدا من أوائل أعضائها !

لم تكتف المحاورة بذلك، بل كان لابد من اعتراف رسمى آخر من الفريدا يلنيك بالإشادة بدور هرتزل والافتخار بمعرفته، وبأنه يعتبر أسطورة فى أسرتها، بما ساعد فى تأسيس الحركة الصهيونية، **"التى قادت إلى تأسيس إسرائيل"!**

قدمت المحاورة مسوغًا آخر لآلفريدا يلنيك، حين أوردت اعتقال جدها اليهودى عند دخول هتلر إلى النمسا، مثلما عانت هى أيضًا من هجمات من اللاساميين (المعادين لليهود)، حتى أنها اضطرت إلى الهجرة إلى ألمانيا، بل واستمر الاضطهاد بعد أن عادت بواسطة ملصقات الإعلانات المصورة التى تحض على كراهيتها !

لا يستطيع قارئ الحوار أن يتفهم مبرر وجود شخصية إيفا، الصحفية المعتزلة والمرافقة لكورينا بناء على توصية صديق، إلاّ ربّما على ضوء وعيها – ككاتبة محترفة – بضرورة أن تضع فى خلفية المشهد شخصية أو صوت، يذكرنا دائمًا بما عاناه اليهود من قتل جماعى، ولا مانع أن تسبغ عليها بعضًا من الحكمة أو الشعر **"أولئك هم السعداء، الذين ينسون ما لا يمكن أن يتغير"**، ولا مانع – ذرًا للرماد فى العيون – من أن تكرر أن الناس قد سأمت كثرة سماع حديث الإبادة الشاملة، لكنها فى الحقيقة تقوم بدور رئيسى، كالكورس القديم فى المآسى الإغريقية، وذلك بتذكيرنا (المتكرر) بما عاناه اليهود عبر الزمن، وانظر إليها وهى تضعها بحرفية كلمسة ختام أخيرة للحوار !

هنا، لابد أن يثار سؤالان : هل كان عضو لجنة الأكاديمية السويدية محقًّا فى استقالته، التى بدت كاحتجاج متأخر على فوز آلفريدا يلنيك بالجائزة؟ أم كان فعله محاولة لدرء خطر احتمال تكرار إعلان فوز مشابه، وهو ما أدّى إلى تأخير إعلان اسم الفائز بالجائزة لعام 2005؟!



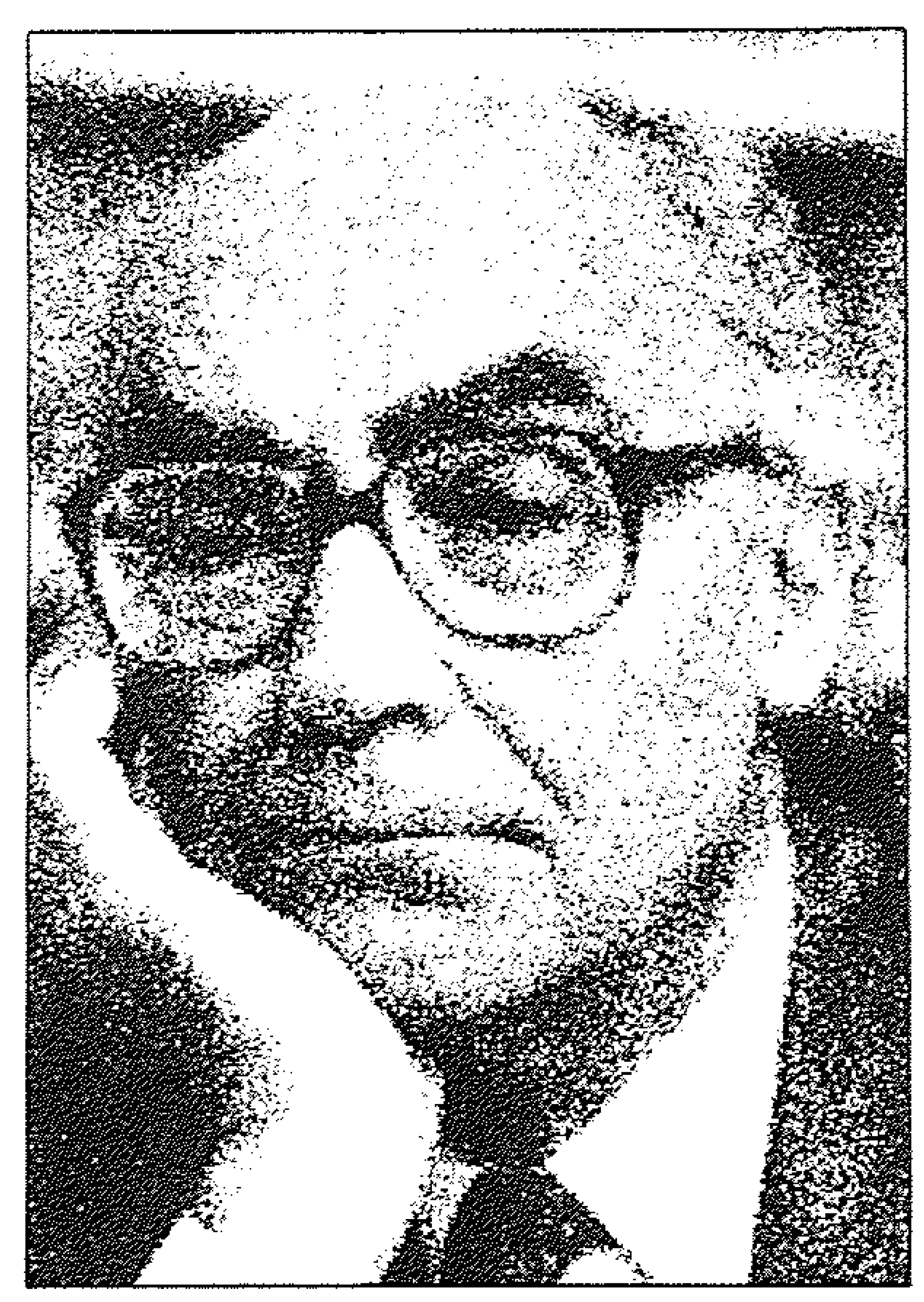
القسم الثالث
ثلاث حوارات مع

* خوسيه ساراماجو (نوبل 1998)
* أورهان باموق (نوبل 2006)



أولا : خوسيه ساراماجو

1- الكاتب الذى أردت أن أكونه



ثلاث حورات مع الكاتب

خوسيه ساراماجو

(جائزة نوبل فى الآداب عام 1998)

أجرت الحوار: آنا كلوباكا

حين كنت فى الستين من عمرى، نشرت رواية " بالتازار دبليموندا " فحققت حلم الكاتب الذى أردت أن أكونه.

ولد خوسيه سارا ماجو فى 16 نوفمبر 1922، طفلاً لفلاحين لا يمتلكان أرضًا، فى قرية آزينهاجا الصغيرة فى شمال شرق لشبونة من البرتغال، كان يجب أن يكون اسمه هو نفس اسم أبيه – خوسيه دى سوسا – لولم يضف المسجل من نفسه اسم شهرة العائلة : سارا ماجو، الذى كان اسم نبات برى يحصده الفقراء غالبًا من أجل الطعام، هذا النوع من الحد ث التاريخى الغنى برنينه الرمزى، يرتكز عليه رواة سارا ماجو الخاصون المركبون، وللمثال فى روايته **"تاريخ حصار لشبونة" (1989)**، تجد مصحح كتب متواضع يعيد كتابة كل من ماضى البرتغال اليومى، وقصة حياته الخاصة، التى بدأت بطريقة ماهرة بالاهتمام بمفردة امتدت إلى عمل تاريخى كان يراجعه، مراكمًا باستيعاب الواقعى والخيالى مضفرين معًا من منظور فردى وجماعى، بصوت راو حاذق فى استحضار كل ما هو تهكمى مثير للشفقة وعاطفى تمامًا، كانت تلك سمات مميزة لروايات سارا ماجو، أول كاتب برتغالى، يمنح عام 1998، جائزة نوبل فى الآداب.

لم تكن رحلة سارا ماجو نحو إنجازه الأدبى وشهرته تقدمًا مطردًا دائمًا. إذ على الرغم من أنه ظهر أولا كروائى فى عمر مبكر– حين نشرت روايته"أرض الخطيئة " عام 1947 – إلا أنه هجر ذلك الجنس الأد بى لما يقرب من ثلاثين عامًا، وهو الجنس الذى سيجلب له شهرة عالمية واسعة بعد ذلك، ثم نشر عام 1976 روايته الثانية

"وجيز فى الخط والرسم"، التى كان لها عنوان فرعى هو **"كتيب رومانسى"**. ذلك النعت الذى يمكن أن يترجم إلى "رواية - مقال" أو " بروفة من أجل رواية "، ويشير المعنى الأخير إلى فكرة سارا ماجو عن الكتابة كتدريب على صنعة، وأنها عملية تتطلب جهدًا وكدحًا يجب أن تواجه بصبر وتواضع.

وعلى الرغم من أن سارا ماجو ونقاده يشددون على أهمية التشكيل والقيمة المستقلة فى أعماله المبكرة بالنسبة إلى غالبية القراء، فان روايته التاريخية التى صدرت عام 1982 **"بالتا زار وبليموندا"**، والتى كان لها عنوان فرعى **"ذكرى كوفنتا فى البرتغال"**، قد جلبت له اعترافًا نقديًا وقراءة واسعة. وربما لا تزال هى الأكثر قراءة ودراسة على نطاق واسع من بين روايات سارا ماجو، كما تم إعدادها للمسرح بواسطة الموزع الموسيقى الإيطالى آزيو كورى تحت عنوان **"أوبرا بليموندا"**، التى عرضت للمرة الأولى فى ميلان عام 1990.

لقد بدأ اكتشاف ساراماجو لسيناريوهات التاريخ بشكل غير تقليدى بمراجعة تاريخ البرتغال فى القرن الثامن عشر فى روايته **"بالتازار وبليموندا"**، واستمر عبر حقبة الثمانينيات وما قبلها منذ الثلاثينيات خلال حقبة دكتاتورية **سالا زار**، وذلك فى رواية **"عام موت ريكارد و ريس" (1984)**، وصولا إلى العهد الجاليلى القديم فى رواية **" الإنجيل يرويه المسيح" (1991)**.

كان رد الفعل الرئيسى لرواية **"الإنجيل يرويه المسيح"** هو منع حكومة البرتغال تلك الرواية من أن تقدم إلى **"جائزة الأدب الأوربية"**، بادعاء أنها مهينة للكاثوليك، وهو ما دفع الصحفى بيلار دل ريو إلى أن يشجع سارا ماجو وزوجته على الانتقال إلى

جزيرة **لانزاروت** الأسبانيـة (فى جزر الكنـارى)، حيث لا زالا يقيمان. كما أشارت التسعينيات أيضًا إلى تغير فى عمل سارا ماجو من خلال رواياته: **"العمى" (1995)، "كل الأسماء" (1997)، و"الكهف" (2000)**، والتى كانت حكايات فلسفية قائمة لشخصيات بشرية كانت غالبًا دون أسماء، ويكشف عنها دون تحديد فى زمن وفضاء غير طوباوى، لكنها لم تكن أبدًا مع ذلك منعزلة بشكل مطلق. لقد اشتركت تلك الأعمال مع أعمال سارا ماجو المبكرة فى أنها شددت بثبات على الإيمان بديناميكية وحركية كامنة للنشاط الإنسانى للفرد، حتى لو افترضت رؤية متشائمة بشكل متزايد لمستقبل الجنس البشرى.

ورغم أن لسارا ماجو بطاقة تحمل لقب " شيوعى"، الذى لم يتبرأ أو يعتذر عنه حتى اليوم، فإنه لم يتجنب الانخراط فى فلك أى جدل أو سياسة، مدافعًا عن قاعدة أن الأدب يعتبر خطابًا عامًا ومسئولية للمثقفين والفنانين، فى أن يشاركوا فى النشاط العام، وهو من ناحيته لم يهن ارتباطه مع مضى الزمن بالقضايا العامة التى جذبت اهتمامه ونالت دعمه، وللمثال منذ أن شارك بمقدمة لكتاب **"كلمتنا هى سلاحنا" لصبكونا ندانت ماركوس**، قائد جبهة تحرير **زاباتسيتا** القومية، حركة الفلاحين فى تشياباس بالمكسيك، وإذا كانت رؤية سارا ماجو كمتحدث عالمى تتلخص فيما وصفه حديثًا بأنه **"حاجة بسيطة لعدالة مكفولة للجميع"**، فإنها قد تزايدت فى السنوات التالية منذ فوزه بجائزة نوبل.

لقد عايشت إنجازًا إبداعيًا أدبيًا تبعته شهرة قومية وعالمية، حين كنت فى حقبة الستينات من عمرك، كيف تفسر مسار تطورك غير العادى كروائى؟

سارا ماجو : لا أعرف كيف أفسر ذلك، ولا أعتقد أن أى فرد فى موقف مشابه يمكنه أن يكون قادرًا على أن يجد ويقتفى أثر ذلك المسار، الذى يقود الفرد خلال حياته من لاشىء حتى يصبح شيئًا، حين كنت فى التاسعة عشرة من عمرى، وسئلت عما أرغب أن أكونه فى المستقبل، أجبت بأننى أحب أن أكون كاتبًا، ولم أؤجل الموضوع لمدة طويلة وأنا أحاول أن أحققه، حتى نشرت رواية **"أرض الخطيئة"**، عندما كنت فى الرابعة والعشرين من عمرى، ولكن عبر العشرين عامًا التالية أو ما قارب ذلك، كتبت قليلاً ولم أنشر شيئًا، بل وعلى الوجه المقابل تمامًا، وبمضى الزمن أصبحت الكتابة نشاطًا منتظمًا لى، لكن تلك الرغبة القديمة فى أن أكون كاتبًا لم تعد واضحة فى ذهنى بعد ذلك، فظللت أكتب وأنشر كأمر اعتيادى بسيط، دون مشروع محدد جيد ليرشدنى. لكن مع عام 1974 – ذلك العام الذى أنهى خمسين عامًا من الدكتاتورية فى البرتغال – كنت قد نشرت فقط ستة كتب، كانت نائية تمامًا أو منسية تقريبًا : رواية، مجلدان من الشعر، وثلاث مجموعات من مقالات وافتتاحيات الصحف، بالإضافة إلى كتابين سابقين، هما **"وجيز فى الخط والرسم"** و **"تقريبا موضوع"** اللذين نشرا عام 1975.

فى نهاية عام 1975، تم تسريحى من العمل لأسباب سياسية، وذلك من وظيفة مدير مساعد لجريدة **"دياريو دى نوتيسياس"**، الذى شغلته لعدة أشهر، عندئذ قلت لنفسى إذا كنت أريد فعلاً أن أصبح كاتبًا، فان هذا هو وقت البدء. وبعد ذلك

بعدة أسابيع وجدت نفسى فى منطقة " آلنتجو" الريفية، وقد نتج عن تلك التجربة رواية **" ناهض من الأرض"**، التى نشرت عام 1980، وأخيرًا بدأت أصدق أنه ربما كان لدى شىء أقوله ويستحق أن يقال، وفى عام 1982، وحين كنت فى الستين من عمرى، نشرت رواية **"بلتا زار وبليموندا"**، وبذلك حققت حلم الكاتب، الذى أردت أن أكونه، وحين سئلت كيف وصلت إلى هذه النقطة، فان الإجابة الوحيدة التى أجدها لذلك، هى " أنا لا أكتب لمجرد الكتابة فقط، بل أكتب ما أكونه ". وإذا كان هناك سر فربما كان هو ذلك.

فى أكتوبر 1988، أصبحت أول كاتب فى اللغة البرتغالية يمنح جائزة نوبل فى الأدب، وهو ما ترتب عليه نتائج عملية فعلًا، هل أثر ذلك التميز على هويتك ككاتب، أو على الإيقاع النفسى لعملك، أو على علاقتك مع قرائك؟

سارا ماجو : إننى الشخص نفسه الذى كنته قبل الحصول على جائزة نوبل، فأنا أعمل بالانتظام نفسه، ولم أغيِّر عاداتى، فلدى الأصدقاء أنفسهم، ولم أتحرك بعيدًا عن مجرى حياتى، مبقيًا عليه ككاتب أو كمواطن كما هو. لم تجعلنى جائزة نوبل إنسانًا مختلفًا، لا للأفضل أو للأسوأ.

بعد أن جربت نفسك ككاتب فى عدة أجناس أدبية مختلفة، بدا أنك منذ الثمانينيات وما بعدها قد وجدت وطنك الأدبى فى الرواية، لكنك ظللت فى الوقت نفسه تكتب مسرحيات، منذ عام 1979 مسرحية "الليلة"، حتى عام 1993 فى مسرحية "اسم الله"، كما يبدو أنك نبذت الشعر. كيف يختلف سارا ماجو الروائى عن سارا ماجو الكاتب المسرحى، عن ساراماجو الشاعر، عن سارا ماجو كاتب المقال؟

سارا ماجو : أنا أفضل ككاتب روائى عنى كشاعر أو كاتب مسرح، أو كاتب مقال، ولكن لم يكن ممكنًا أن أصبح الروائى الذى أكونه (بغض النظر عما يساوى)،

بدون تلك الهويات الأخرى، التى توجد لدىَّ أيضًا رغم ذلك غير كاملة، وقد قلت فى مناسبة سابقة إنه تحت تأثير أننى لست روائيا، أو بالأحرى كاتب مقالات فاشل بدأ يكتب روايات، لأنه لم يعرف كيف يكتب المقالات.

تعتبر الروايات التاريخية التى كتبتها خلال الثمانينيات، بدءًا من رواية "بلتا زار وبليموندا" حتى رواية " الإنجيل يرويه المسيح" (التى نشرت عام 1991)، من دائرة الراوى الأول العظيم من مجموعة عملك، حيث يدرك الكثيرون من أن هناك خط تقسيم واضحًا بين أولئك الرواة وأعمالك التالية فى الروايات الرمزية الثلاث منذ التسعينيات: " العمى"، " كل الأسماء"، و"الكهف". كيف تعبر عن هذا التوازن فى الاستمرارية والتغير فى كتابتك خلال العقدين الماضيين؟

سارا ماجو : تتضمن مجموعة الراوى الأول من الروايات التى ذكرتها، كنقطة بداية أيضًا، رواية **"ناهض من الأرض"**، تلك الرواية التى ترابطت باتساق لأول مرة بتميز" صوت الراوى "، الذى أصبح منذ تلك اللحظة وما بعدها سمة مميزة لعملى. أما بالنسبة لروايات المجموعة الثانية، فتوجد أصداء واضحة لمجلدى المبكر من القصص القصيرة **"تقريبًا موضوع"**، وأكثر من ذلك، يجب ألا ننسى مجموعتىَّ المبكرتين من أعمدة الصحف **"من هذا العالم والعالم الآخر" (1971)**، و**"متاع المسافر" (1973)**، ومن وجهة نظرى فإننى أرى أن كل ما كتبته فى السنوات التالية متجذر فى تلك النصوص، أما بالنسبة لتعريف **"خط التقسيم"**، الذى يفصل بين مجموعتى الروايات، فإننى أشرحه من خلال استعارة لتمثال وحجر: بالنسبة للمجموعة الأولى وصولًا إلى، ومتضمنة رواية **"الإنجيل يرويه المسيح"**. كنت أصف التماثيل فيها كامتداد لتمثال من خلال سطحه الخارجى من الحجر. وبالنسبة للمجموعة الثانية وبدءًا من رواية **"العمى"** والروايات التالية، تحركت فيها إلى داخل الحجر، إلى ذلك الفراغ، حيث لا يعرف الحجر ما إذا كان خارجه يوجد تمثال، أو للمثال عتبة باب.

إذا كان هناك شخص غير متآلف مع كتابتك قد يسألك "لدى رغبة عنيفة فى أن أقرأ بعضًا من عملك، بماذا توصى لى بما يجب أن أبدأ به؟ ". بماذا ستنصحه؟

سارا ماجو : قد أوصى – بالتأكيد على عكس كل التوقعات – بكتاب **"رحلة إلى البرتغال"**، الذى يعتبر كتاب رحلات نشرته عام 1981، بين رواياتى:**" ناهض من الأرض"** و **"بلتا زار وبليموندا"**، وأعتقد أن القارئ المفترض، الذى سيقبل هذا الاقتراح، سيثنى على توصيتى.

صنفك بعض نقاد عملك، بشكل أولى وعميق، كأخلاقى سياسى، ما العناصر الأساسية للأخلاقية الاجتماعية والسياسية، التى تتعهدها ككاتب مثقف وكائن بشرى؟

سارا ماجو : فى كتاب " تقريبًا موضوع " يوجد مقطع من كتاب " الأسرة المقدسة "لكارل ماركس وفردريك آنجلز: "إذا شكل المخلوق البشرى وفق ظروفه، فإنه سيكون من الضرورى أن تشكل تلك الظروف بشكل إنسانى"، وهو يحتوى كل الحكمة التى أحتاجها حتى أصبح ما يفترض أن أكونه: **" أخلاقى سياسى"**.

لقد سمعنا ما قيل مرارًا وتكرارًا فى الشهور الحالية : إنه منذ 11 سبتمبر، فإن العالم كما عرفناه قد تغير إلى الأبد، هل توافق على ذلك؟ سارا ماجو : لقد تغير العالم بالفعل قبل 11 سبتمبر، حين مضى عبر عملية تغير خلال العشرين أو الثلاثين سنة الماضية، حيث انتهت حضارة وبدأت أخرى، إنها ليست المرة الأولى التى حدث فيها مثل هذا التحول، لكن حدث هذه المرة أن نكون شهود عيان، ومع ذلك، فإنه منذ 11 سبتمبر قد تغير شىء ما حقيقة فى العقلية الجماعية للأمريكيين الشماليين، الذين فقدوا الإيمان بأن الولايات المتحدة، التى حميت من أى كارثة قد أنقذت بصورة طبيعية، لقد اكتشفوا هشاشة الحياة، تلك الهشاشة المشؤومة التى عانت منها

فعلًا بقية أنحاء العالم فى الماضى أو يعانون منها الآن بكثافة مرعبة، لقد أدركوا (على الأقل هذا ما آمل) أن أساسهم الخاص، الصفة التى صنعتهم بشكل مختلف عن العالم الخارجى، قد أنتجت مذاقًا لغطرسة مغرورة لعلاقات الأمريكيين مع المنفيين بالنسبة لهم، مع الآخرين، لقد اكتشفوا الخوف، إنه خوف خاص، هو النتيجة الوحيدة لمادية ونفسية الجشع، وأن ما يعانونه سيكون تعزيزًا معادلاً لغطرسة وتكبر مألوفين.

فى عملك يتجلى حنين للماضى يوجد مع حواد ث عرضية من الحياة تدعو إلى التأمل حول المستقبل، فى كل من الحالتين الطوباوية وغير الطوباوية، كيف تتخيل نظام العالم الجديد بعد عشرين عامًا (أو لانظامه)؟

سارا ماجو : أنا لست نبيًا. لكن سيكون الإنسان فى المستقبل مختلفًا عنا، ولست متأكدًا على الإطلاق، من أننا (أنا وهو) سنكون قادرين على أن يفهم كل منا الآخر.

أما بالنسبة لنظام العالم الجديد، بالنسبة للوقت الحالى فستستمر الترتيبات التى ستكون مرضية للولايات المتحدة ومفروضة بواسطتها، غدًا قد يؤول دور قيادة العالم إلى الصين، الصين مرة أخرى وبشكل كلى بعد أن اهتدت إلى الرأسمالية، كتعجيل حديث من خطوات أخرى اتخذت فى الاتجاه ذاته، تؤدى بالفرد إلى أن يؤمن بذلك.

وهكذا ستعانى الولايات المتحدة الخوف مرة أخرى.

ربما يوجد سؤال لايمكن تفاديه، كى نختتم هذا الحوار : هل تستطيع أن تحدثنا حول مشروعاتك الحالية فى هذه الأيام المبكرة من عام 2002، وأنت فى الثمانين من عمرك؟

سارا ماجو : إننى أسافر أقل، كى أكون قادرًا على أن أكتب أكثر. إننى أختار

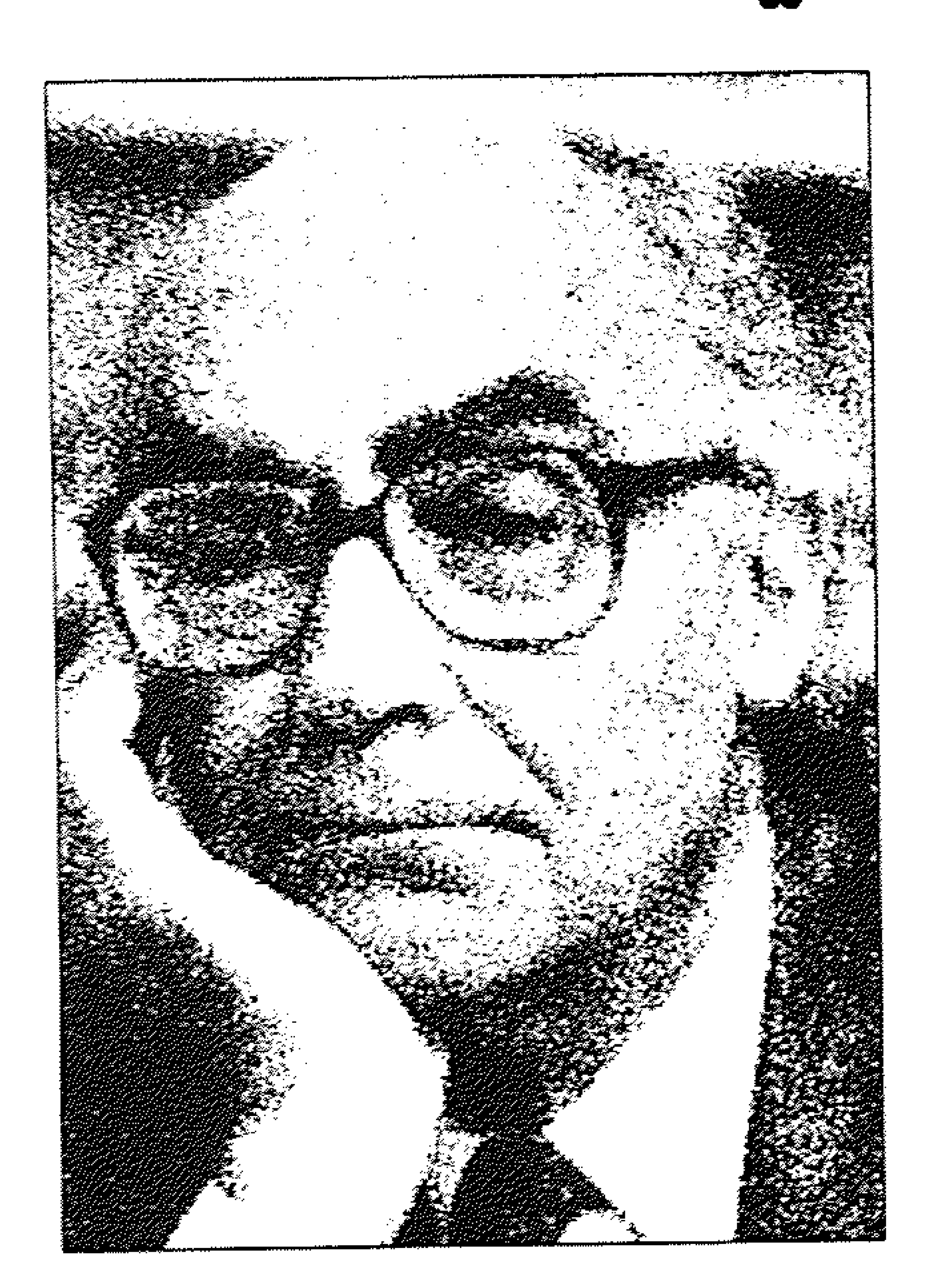
مناطق سفرى طبقًا لدرجة نفعها (لعملى)، كما سأنشر المجلد السادس من"مذكرات لانزاروت"، وآمل أيضًا أن يتم فى الخريف القادم نشر روايتى الجديدة "الرجل المزدوج"، أبعد من ذلك، لن أقول أكثر، بطبيعة الحال، عدا إننى ليس لدى شىء أفعله مع أننى كائن حى يبدع وحده.

*** أجرت الحوار آنا كلوباكا، وهى تعمل أستاذًا مساعدا للغة البرتغالية فى جامعة ماساشوتس دار تموت. نشر الحوار فى مجلة " ماس هيومانتيز" فى ربيع 2002.**





2- أعتبر أخى شريكا فى تأليف كل الأسماء!



أجرت الحوار: كاثرين فاز

تفجرت مدينة لشبونة بالفرح فى عام 1998، كما أخبرنى شخص ما، حين أصبح خوسيه ساراماجو أول برتغالى يفوز بجائزة نوبل فى الآداب، وبدا أن المبانى تتمايل من الناس الذين يتصايحون ويرقصون.

كانت لحظة شديدة الهدوء، حين وقفت إلى جوار ساراماجو فى "متحف نيو آرك"، كنا نتأمل "مسرح الشريدان" لإدوارد هوبر لوهلة، ونحن واقفان هناك فى صمت، بدونا بشخصيتينا كفردين من البشر فى لوحات إدوارد هوبر، قلت عن اللوحات "مدهشة"، عقب ساراماجو "أجل، أنظر كيف أمسك بعزلتها"، كانت تلك لحظة مشاركة عزلة مع ساراماجو، وهى غالبًا منزلة رفيعة لكونه ممثلاً للروح البرتغالية، كما تعتبر هبة محببة من مؤلف "وجيز الرسم والخط".

خوسيه ساراماجو (ينطق حرف أل J بالإنجليزية، وليس كالأسبانى)، نشر روايته الأولى "أرض الخطيئة" عام 1947، ثم تبعها توقّف عن نشاطه الأدبى، رغم أنه عمل صحفيًا وناقدًا ومترجمًا، وفى عام 1980، فازت روايته "ناهض من الأرض" بجائزة مدينة لشبونة، لكن رواية "بالتازار وبليموندا" (1982)، كانت هى التى منحته صيتًا دوليًا. ثم تبعتها روايات "عام موت ريكاردو ريس"، "الطوف البحرى"، و"تاريخ حصار لشبونة".

وفى عام 1991، انحنت الحكومة البرتغالية لضغط الكنيسة الكاثوليكية، وجمّدت ترشيحًا مثيرًا للجدل لرواية **"الإنجيل كما يرويه المسيح"** لجائزة آريوستو الأوروبية.

ولد ساراماجو عام 1922، شهد عصر سالازار، عمل وكسب رزقه، ثم انتقل إلى لانزاروت حيث يعيش مع زوجته بيلار ديل ريو.

تصوّر بدقة رواياته الحديثة، مثل "العمى"، كل الأسماء" و"لاكافرنا" العوالم، التى تعتبر بيروقراطية وخالية من الشفقة، يستطيع عمله أن يكون عنيفًا وكابوسيًا، لكنه يحتفى أيضًا بقوى الحب، ويعتبر مشهد عاصفة المطر الغزير فى نهاية الرقص الرهيب القاسى لرواية "العمى" واحدًا من أكثر المشاهد تأثيرًا فى الأدب.

جاء ساراماجو إلى نيوآرك، ليتحدث فى سلسلة محاضرات دانيال والفيرا رودريجز، فى جامعة "روتجرز – نيوآرك ستيت". جلسنا فى منزل صديقتى العزيزة ليندا رودريجز، الابنة الأخيرة لدانيال والفيرا، كانت هناك فى مقدمة منزلها الطوبى الأحمر أسود حجرية بيضاء، بينما بقى مخزن الجليد الأصلى عبر الطريق، ركض "بافلوفا" كلب ليندا حولنا، بينما كانت أختها وزوجها يصنعان رقائق كعك محلاة بالشكولاته، بعد الحوار، بدا ساراماجو منهكًا، وكان مسرورًا أن يقبل هدية منها.

قلت ذات مرة بعد الفوز بنوبل، إن كل الأسفار والاحتفالات تجعلنى أشعر مثل ملكة جمال أمريكا، ألا يزال ذلك الشعور صحيحًا؟

ساراماجو :لا، لا لن أكون أبدًا ملكة جمال أمريكا، لقد قلت إن الأمر كان كما لو كنت ملكة جمال الكون، لأن أمريكا ليست هى الكون!

أود أن ألخص هيامك بالكتابة عن أناس هم غالبًا مجهولين وغير معروفين، لقد ذكرت أنه حتى حينما يدرس عمل مايكل آنجلو لكاتدرائية السيستين، فإن اسم المساعد الذى كان يؤسس الرسوم قد استبعد، وفى رواية "بالتازار وبليموندا "، حين تحدثت عن مبنى الدير الهائل فى زارفا، لفت نظر القارئ إلى صانعى الأربطة وصانعى الفضة وصانعى الساعات والنجارين، وقلت "إننى أفكر فيهم كبشر خلفوا دماءهم مخفية بين تلك الأحجار"؟

ساراماجو : يتركز اهتمامى على ألاَّ أترك فى الظلام أولئك البشر، الذين جاءوا إلى هذا العالم. ومن الواضح، أننا لا نستطيع أن نبرز كل فرد، لأن ثقافتنا تدعونا إلى أن نتحدث فقط عن الأشياء التى لها أهمية واضحة، أو عن هؤلاء الذين خلفوا عملاً كاملاً فى الفن. لكن غالبًا- يمكننى أن أقول دائمًا – إنه قد يكون العمل يخصّ رسامًا، أو كاتبًا، أو نحاتًا، أو موسيقيًا، إلاّ أن هناك آخرين تركوا آثارًا فى أى عمل منجز، لقد ذكرت مايكل آنجلو، لأنه كان يجب أن يوجد هناك ذلك الصبى (المتدرب)، الذى يحرك علب الألوان، أو يستبعد المناظر فى المرسم. ثم يدخل السيد ويرسم ويعيد لمس عمل مساعده ويوقعه باسمه.

لقد شددت على اعتذار معين تجاه أولئك البشر وأسمائهم. بالنسبة لى، كان أكثر

تصوير هزّنى فى رواية "بالتازار وبليموندا"، حين نقل الرجال حجرًا ضخمًا لعمل باب للدير، استمر الحدث عدة صفحات، مجبرًا إيّانا على أن نكون هناك مع الرجال، بينما هم يناضلون ليجعلوا الحجر يكسو ما وراء الأشجار وحول الأركان، قتلت أثناء ذلك بعض الثيران، وعانت ساقا فرانسسكو ماركيز، وكان ذلك يحدث وهو يفكر كم يرغب كثيرًا فى أن يعود إلى المنزل ويمارس الحب مع زوجته، مطلوب منا أن نرى حياته ودمه ورغبته إلى الحب ببساطة، التى اضطر إلى أن يضحى بها من أجل الملك "دوم جو"، ذلك البيضة المتعجرف، الذى طلب أن يوجد ذلك الباب.

ساراماجو : أجل، أجل "فرانسسكو ماركيز" شخصية خيالية، لم توجد فعليًا أبدًا، لكننى أعنى أن أوضح بالنسبة له ذلك الموت الكامل، الذى يعد غيابًا للتذكر، معظم البشر لن يمتلكوا أبدًا أى تسجيل باقٍ عدا التسجيل البيروقراطى. ماذا تسمّونه هنا؟ "إحصاء رسمى" ولا شىء غيره، فى رواية "بالتازار وبليموندا" حين أقدم فرانسسكو ماركيز أو قائمة أولئك العشرين أو أسماؤهم المسماة بحروف – أ، ب، حتى ى – فإننى أريد لهذه الشخصيات الخيالية أن تعيد تقديم كل تلك المخلوقات البشرية، التى لم تذكر أبدًا، وجهة نظرى أو أوقفها عن أن تظلّ شخصيات مجهولة، فوضعتها على الصفحة، لأن هذه هى أفضل أساليبى لتوصيل هذا المفهوم الشخصى، ومن أجل ذلك أكتب كتبًا، فرانسسكو وبقية الشخصيات هى هناك حتى يسقطوا الضوء، أو كى يمزقوا بقاءهم ظلاً، وهو ما ينصرف إلى غالبية الإنسانية.

من أين جاء احتياجك إلى أن تفعل ذلك؟

ساراماجو : لو كنت ولدت فى أسرة غنية، وحصلت على حياة ميسّرة، فربما كان من المحتمل ألاّ يصبح هذا موضوعًا مهمًّا بالنسبة لى، لكن ما دمت انحدرت من بشر فقراء، وأسرة من الطبقة العاملة، فإننى أعتبر هذا النمط من الإنصاف يجب أن يكون ضروريًا.

مازلت أتذكر خطابك بالأمس، حين ذكرت أخاك الذى مات فى الرابعة من عمره، لقد اعتبرته شريكًا فى تأليف رواية "كل الأسماء"، هل يمكن أن تفسّر ذلك؟

ساراماجو : لا أستطيع أن أحدد بدقة أية مرحلة من الإبداع كنت فيها، حين قررت أن أكتب سيرة حياة واحدة غير عادية يمكن أن تكون فيها فقط الأربعة عشر عامًا الأولى من عمرى. وكان تركيز طفولتى صعبًا، لأنها يجب أن تتضمن أخى، الذى كان أكبر منى بسنتين، ومات حين كنت فى الثانية، لم أعرف التاريخ المحدد لموته، كانت لدى بعض معلومات حول موته من التهاب شعبى رئوى فى عام 1924، وقد رحل والداى بعد ذلك بأربعة أو خمسة أشهر إلى لشبونة، وشرعت فى وضع الحقائق معًا. طلبت شهادة ميلاده من بلدتنا المحلية (آزينهاجا، التى تقع فى قسم ريباتجو المركزى من البرتغال)، وما تسلمته جاء على عكس ما كنت أعرف : لقد أظهرت الشهادة أن أخى حى، لأنه لم يكتب فيها تاريخ الوفاة.

حينئذ طلبت شهادة وفاة من المستشفى (معهد كامارابستانا)، حيث أخبرنى والداى أنه مات هناك، وجاء الرد بأنه لم يكن هناك أبدًا، ولا يوجد أى أثر، لكنهم أرسلوا إلىَّ بعض أوراق تظهر أننى كنت مريضًا هناك لمدة أربعة أيام! وهكذا حصلت على خرائط بدرجات حرارتى، وإذا كان هذا يعنى كاتب السيرة، فيمكنه أن يقول إنه فى مثل ذلك اليوم ارتفعت درجة حرارة جوزيه ساراماجو إلى 38,5 ، على الأقل لم تقل المستشفى إننى متّ هناك.

وبعد البحث فى جبانات لشبونة الثمانى، وفى دار محفوظات سجل مدنى مدينة لشبونة، وضعت الحقيقة فى مكانها الصحيح : كان تاريخ الوفاة (22 ديسمبر 1924) وتاريخ الدفن (بعدها بيومين فى جبانة بنيفيكا). كان قد مات فى الحقيقة، فى تلك المستشفى، لكن هذه النسخ الأصلية من السجلات المركزية كان فيها فضاءات خالية، لقد ولد أخى عام 1920، وسيبلغ من العمر اليوم 80 عامًا، وإذا ما ظللت

هادئًا، وإذا فشلت فى أن أبلغ "قسم الإحصائيات الرسمية" حول خطئهم، فإنه بعد مائتى عام من الآن، سيقول بعض الموظفين كثيرى الشكوك "فى مكان ما بعيدًا هناك يوجد عجوز يدعى فرانسسكو، يبلغ من العمر 240 عامًا ! إنها يجب أن تكون معجزة !"

غدًا، إذا طلبت نسخة أخرى من شهادة ميلاد أخى، سيظلّ أمر تاريخ الوفاة مفقودًا فيها، أعتقد أننى سأتركه كما هو – حيًا.

وهكذا، فان أخاك حاضر فى رواية"كل الأسماء"؟ لقد أصبحت شخصيتها الرئيسية "جوزيه" مسكونة باقتفاء أثر امرأة مجهولة سقطت بطاقة تسجيلها بالمصادفة بين يديه؟

ساراماجو : لم أضع قصة أخى فى كتابى، لكن هناك علاقة مباشرة لما قلت حول أسماء الناس، وجوّ التسجيل الرسمى ومكان الموتى بين الأحياء، وهذا هو السبب فى أنى أعتبره شريكًا فى التأليف.

أصبح جوزيه فى آخر الأمر مستغرقًا تمامًا فى اكتشاف سبب قرار انتحار تلك المرأة، فاقتحم مدرستها حيث درست وأصبحت تدرس فيها مادة الرياضيات بعد أن تخرجت، وقضى ليلة فيها، ثم تحدّث إلى أبويها وجيرانها، وذهب إلى مقر إقامتها السابق، ولكن لم يستطع أحد أن يساعده فى التوصل إلى تفسير غموضها الأساسى، بطريقة مماثلة أيضًا حين زار الشاعر "فرناندو بيسوا تابعه" "ريكاردو ريس"، الذى قدمته كشخصية حيّة فى رواية "عام موت ريكاردو رييس"، وأخبره أنه لا يستطيع حقيقة أن يأمل أن يعرف أى شىء حول ليديا ومارسندا. علّق بيسوا": إن الحائط الذى يفصل أى حى عن آخر، ليس أقل إعتامًا من الحائط الذى يفصل الحى عن الميت"؟

ساراماجو : بالنسبة "للموتى الحقيقيين" فإنهم لن يمكن لهم أن يموتوا أبدًا، إذا ظللنا نتذكرهم. ربما سنتوصل إلى الآتى : ما ذلك الذى يخيفنا من الموتى، خصوصًا

حين نستمد منهم الأشياء نفسها التى نحصل عليها من الأحياء، ولدينا ذاكرة متصلة بهم، ولدينا عملهم، وما خلّفوه وراءهم، إذا توقفنا عن القلق من حقيقة أن الموتى هم موتى، فسيمكننا أن نحبط عديدًا من الاعتراضات التى نقيمها بين الموت والحياة، حتى تستمر الحياة من خلال الذاكرة، هناك ذاكرة الماضى، التى تعنى كل ما وُجِد، وهناك ذاكرة المستقبل، التى تعنى الأشياء التى فعلها الناس أو لم يفعلوها، والتى أنهوها مخلّفة وراءها علامة على المستقبل، ومع ذلك فإن ما تريدين التعبير عنه، هو أن لدينا علاقة مستمرة مع أحداث الماضى، وراء تقسيمة الحياة والموت.

نحن مشغولو البال فى الأيام الحالية بعدم استدعاء الماضى، بحجّة أن الذاكرة ليست لها أهمية، إن الأجيال الجديدة ليست مهتمة بما حدث لآبائهم وأجدادهم : إن ما يهمهم هو اليوم وربما غدًا فقط، وهذا مرض، مرض مميت، إن البشر الذين بتروا أنفسهم عن ذكرياتهم نفسها، قد أصبحوا نوعًا من قوة ميتافيزيقية، وتكمن السخرية، هنا، فى أننا طوّرنا هذا الشعور وافتقرنا إليه، تبعًا لمتطلبات بلدنا وأذواقنا ولغتنا، أى عن كل الأشياء التى يمكن أن توجد فقط عبر الذاكرة، ليس للنبات ذاكرة، لذلك فإننا نتوقع الأفضل من المخلوقات الواعية.

تبعًا لشروط الذاكرة وتسمية الأسماء، فإننى أتساءل عمّا إذا كنت قد شاهدت نصب فيتنام التذكارى فى وشنطتون دى سى، هناك أثر باقٍ على الأرض، و..؟

ساراماجو : إنه تُكَلّف محض ! يمكنك أن تملأ الأرض بآثار مثيرة للذكريات والعواطف، وسيتزامل الناس فى المرات الأولى التى يشاهدونها فيها، لأن ما يلاحظونه يستميل الإحساس، لكن بمرور الوقت، فان نظرة أعيننا ستتغير تمامًا حول تلك الأشياء، ما يبقى هو القيمة الجمالية للقطعة، فليس المطلوب أن يكون لديك أناس يعتقدون أن شيئًا ما جميلاً وعملاً فنيًا مثيرًا للذكريات والعواطف، لكن المطلوب هو أن يستمر هذا التأمّل الروحى، تجاه ما هو جوهرى، إن المكان الوحيد الموثوق به لحفظ ذاكرة هو رءوس البشر.

لا أرغب أن أكون معارضًا، لكنها حقيقة أن الولايات المتحدة لديها موهبة مميزة فى ترويج وتغذية ذكريات تاريخية، تنتهى إلى أن تصبح ظاهرية تمامًا، ليست أكثر من تطوير مسلَّم به، وضمير جدير بالتصديق، ربما أكون مخطئًا، لكن هناك آثارًا تؤول إلى أن تكون مناطق دالة، وجزء مما اعتاد الناس أن يقوموا به، من أجل ذلك يصبح من السهل علينا أن نجنب أى معانى عميقة من الاتصال بحياتنا اليومية، ومن التأثير فينا فى الأماكن التى تشغلها.

أنا أيضًا متشكك تمامًا حول الأعلام أو الموسيقى العسكرية، لأن تلك الأشياء صممت كى تعبّئ الناس، كان العلم الأول فى مصر القديمة – وهو ما قد نعتبره البشير لكل أعلام العالم – كان رحمًا لبقرة معلقًا على قمة عصاة مرفوعة. هل كان يفترض أن نطلق صرخة انفعال ونرفع أيدينا ضد العدو، بسبب من ذلك؟. فى رأيى، إذا كان على الناس أن ينظروا إلى الأعلام من هذه الزاوية، فإن كثيرًا من الوقار والوطنية الطنّانة يمكن أن تتلاشى.

نشر هذا الحوار فى "بومب مجازين" عام 2000.

صدرت ترجمات (باللغة العربية) لروايات ساراماجو التالية :

رواية "عام وفاة ريكاردو رييس" ترجمة عبد الحميد فهمى الجمال.دار الهلال بالقاهرة 1999.

رواية "تاريخ حصار لشبونة" ترجمة سيد عبد الخالق.العصور الجديدة بالقاهرة 2000.

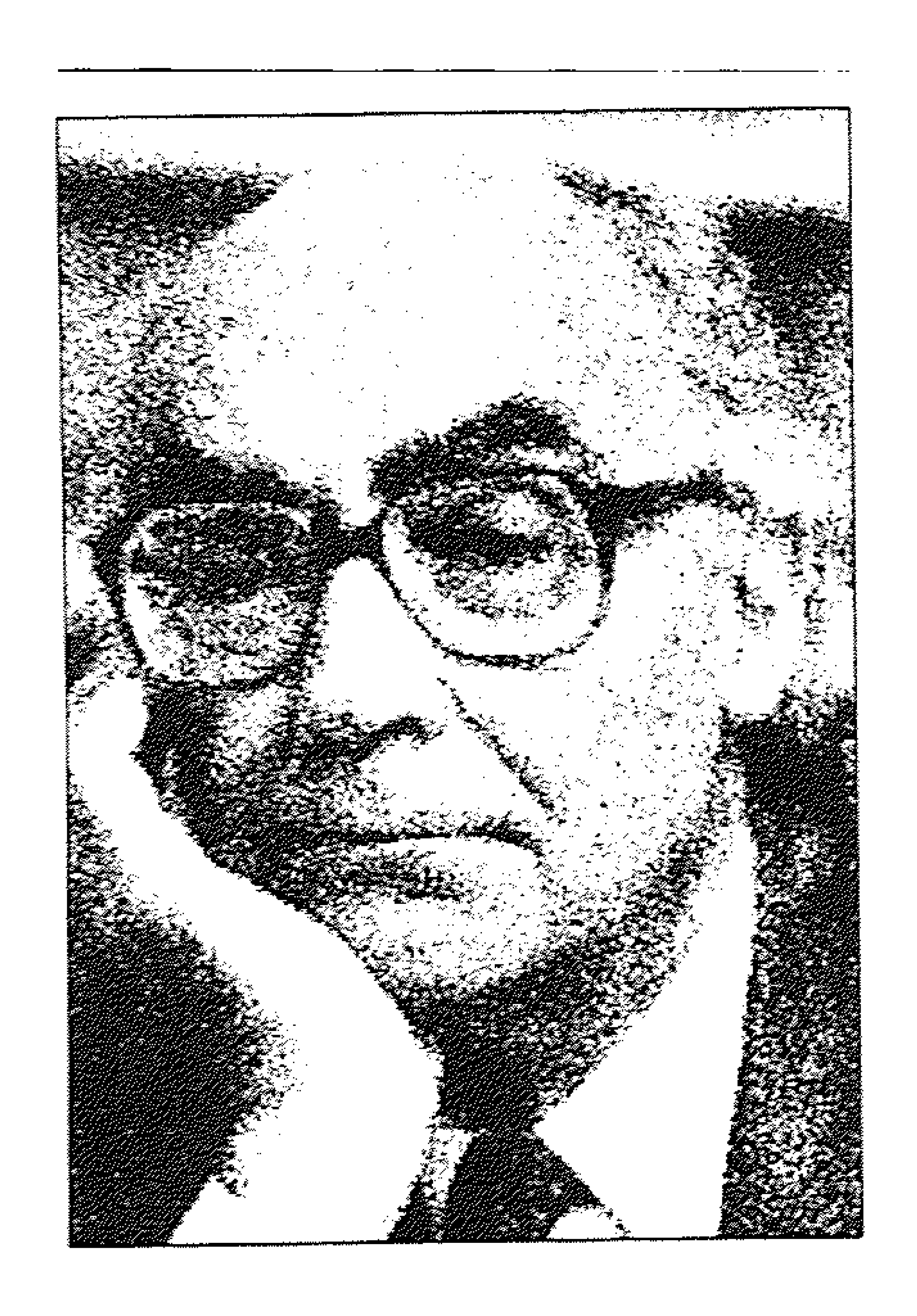
رواية "الإنجيل كما يرويه المسيح" ترجمة سهيل نجم.الكنوز الأدبية ببيروت 2000.

رواية "العمي" ترجمة محمد حبيب.دار المدى بدمشق 2002.

روايـة "كل الأسماء" ترجمة صالح علمانى.دار المدى بدمشق 2002.



3- مازال رجل شارع مقاتلا



أجرى الحوار: ستيفانى ميرى

فى أوّل حوار لخوسيه سارماجو مع جريدة إنجليزية، يكشف الروائى البرتغالى البالغ من العمر 83 عامًا، عن أن شهرته كمتطرف لم تضعف.

بنى خوسيه ساراماجو صرحًا خصيصًا لمكتبته، جعله يبزغ من هضبة جافة على جزيرة لانزاروت المختارة، وهو ما يولّد انطباعًا بأنه كاتدرائية حديثة، تربط كلا طابقى الصرح نوافذ ضيّقة ذات زجاج معتم يتشظى ضوء الشمس عاليًا عبرها، وتثير الحوائط البيضاء النظيفة، بأحجارها المستطيلة الساكنة، حسّا بأنها مرجع مطموس وسط حضرة مجلدات عديدة، قديمة وحديثة، بعدّة لغات مختلفة، هنا مقام الأدب ترهّبًا بديلاً للبرتغالى الحاصل على نوبل، الذى غادر موطنه منذ 14 عاما مضت، احتجاجا على رقابة الحكومة على روايته **"الإنجيل كما يرويه المسيح"** (حين اعترضت الحكومة على ترشيح تلك الرواية لجائزة الأدب الأوروبى على أساس أنها تهاجم الكاثوليك).

وقد استغرق الأمر منى بعض الجهد، كى أصدّق أن ساراماجو قد قارب الرابعة والثمانين من عمره، ليس فقط بسبب حيوية مظهره الطبيعى، ووجهه الصريح، وسرعة عينيه ويديه عندما يتحدث، بل أيضًا بسبب إنتاجيته غير العادية، إذ على الرغم من نشر رواية **"النظر"** هذا الأسبوع فى ترجمتها الإنجليزية، فقد أصدر كتابا آخر فى

الوقت نفسه بعنوان "استراحة الموت"، نشر الخريف الماضى بالبرتغال وأمريكا اللاتينية (تترجم زوجته الأسبانية بيلار دل ريو كتبه، بينما يستمر هو فى عمله، حتى يمكن للعملين الأصلى البرتغالى والمترجم للأسبانية أن يصدرا فى وقت متزامن من أجل قرائه الأسبانيين الكثر)، وهو يعكف الآن على إنجاز سيرة ذاتية، بعنوان "مذكرات صغيرة"، حول طفولته فى الريف البرتغالى.

لكن صورة الروائى الجليلة، التى أغلق عليها بعيدًا فى جزيرة لانزاروت المنسحب إليها، معزولاً عن العالم، لا يمكن أن تكون بعيدة عن الحقيقة، كان ساراماجو على وشك أن يغادر الجزيرة لمدة شهرين ليسافر، كما يفعل فى أغلب سنواته، وذلك كى يروّج للرواية الجديدة من ناحية، وأن يتحدث بشكل أساسى من ناحية أخرى فى مؤتمرات ومعارض فى السياسة والاجتماع. وهو يوضّح هذا الأمر، قائلا:

"إنّ أغلب هذه الأحاديث ليس له علاقة وثيقة بالأدب".

ثم يستطرد:

"لكن هذا جزءًا من حياتى، أعتبره شديد الأهمية، كى لا أقتصر على عملى الأدبى فقط، فأحاول أن أشارك العالم بأقصى ما لدى من قوى وقدرات".

ومازال ساراماجو عضوًا فى الحزب الشيوعى، وهو صوت معارض للعولمة، وكثير من أفضل رواياته المعروفة اتخذت شكل رمز سياسى.

هل تعتقد أن الفنان مضطر إلى أن يأخذ على عاتقه دورًا سياسيًا؟

يجيب بشكل حاد تقريبًا:

"إنه ليس دورًا".

ثم يستطرد:

"يرسم الفنان لوحات، ويضع الموسيقار موسيقى، ويكتب الروائى روايات، لكننى أعتقد أنّ لنا جميعًا بعض التأثير، ليس بسبب كون الفرد فنانًا، بل بسبب أننا مواطنون، وكمواطنين، فإننا جميعًا مضطرين إلى التدخّل وأن نصبح مشاركين، لأن المواطن هو من يغيّر الأشياء، ولا أستطيع أن أتخيل نفسى خارج أى نوع من المشاركة الاجتماعية والسياسية، نعم، أنا كاتب، لكننى أعيش فى هذا العالم، ولا توجد كتابتى فى مستوى مستقل آخر، وإذا كان الناس يعرفون من أنا ويقرأون كتبى، فهذا أمر طيب، وفى ذلك السياق إذا كان لدى شيء آخر يمكن أن أقوله، عندئذ سيستفيد الجميع".

إنّ رؤية نتيجة التطوّر فى رواية "العمى"(1995)، التى نتابع فيها سكان جمهورية، قد تكون البرتغال وقد لا تكون هى، أصيبوا بوباء عمى مؤقت، سرعان ما أعادهم إلى البربرية. ومن خلال زيارة ثانية إلى الجمهورية نفسها بعد أربع سنوات – فى رواية "النظر"، التى صدرت ترجمتها الإنجليزية فى إبريل 2006 – فإذا بها تمرّ بظاهرة أخرى لم يسبق لها مثيل: إذ على الرغم من الإقبال الكبير على الانتخابات المحلية، فانّه عند فرز الأصوات، وجد أن أكثر من ثمانين فى المائة من

الأصوات قد تركت أوراق تصويتها بيضاء، هذه النتيجة الإجمالية للانتخابات حجبت الثقة عن أى من الأحزاب السياسية، ممّا جعل العملية الديموقراطية معزولة، واضطر القادة إلى إعلان حالة الطوارئ؟

يتذكر ساراماجو:

"عندما كنت أجرى حوارًا حول روايتى "المزدوج"، فى برشلونة"

ثم استطرد، قائلا:

"ولدى تلك العادة فى التحدّث عن كتبى لمدّة عدة دقائق فقط، ثم أفضّل أن أقضى الوقت متحدّثًا حول العالم، الذى نعيش فيه، العالم الذى يعتبر كارثة، وعادة ما أنتهى إلى الحديث حول الديموقراطية، سواء أكان لدينا نظام ديموقراطى حقًا، وأن كنت أعتقد أنه ليس لدينا. وقد بادر شخص ما فى برشلونة بسؤال، إذن حسنًا، وماذا تقترح؟ وذلك، لأننى كنت أقول إن العالم تحكمه فى الحقيقة مؤسسات ليست ديموقراطية: البنك الدولى، وصندوق النقد الدولى IMF، ومنظمة التجارة العالمية WTO. الناس يعيشون مع وهم أن لدينا نظامًا ديموقراطيًا، لكن ذلك هو مجرد شكل خارجى فقط. لكننا نعيش فى الواقع مع البلوتوقراطية plutocracy، حكومة الأغنياء".

إذن، ما الحل؟

يستطرد ساراماجو:

"لقد أجبت بأننى ليس لدى حلّ، سوى أننا كمواطنين لدينا سلطة التصويت، لكننا نستخدمها فقط للتصويت لصالح حزب أو آخر من الأحزاب، بغرض استبعاد بعض منها. لكن هناك أمكانية أخرى، هى أن نترك ورقة التصويت بيضاء".

ينحنى ساراماجو للأمام، ويشير بإصبعه بشكل صارم، وهو يقول:

"وهذا لا يعتبر على الإطلاق مثل التغيّب عن التصويت، لأن التغيّب يعنى أنك

مكثت فى بيتك أو ذهبت إلى شاطئ البحر، لكن بترك ورقة التصويت بيضاء، فأنت تقول إنك تدرك مسئوليتك، وأن لديك وعيًا سياسيًا، وأنك جئت لتدلى بصوتك، لكنك لا توافق على أى من الأحزاب القائمة، وذلك هو الأسلوب الوحيد، الذى تملكه لقول ذلك".

"ثم فكرت عما سيحدث إذا ارتفع تصويت الأوراق البيضاء إلى خمسين فى المائة أو أكثر. سيكون ذلك أسلوبًا للقول بأنه يجب على المجتمع أن يتغيّر، لكن القوى السياسية التى لدينا فى الوقت الراهن ليست صالحة لإحداث هذا التغيير، وهو ما يعنى أنه يتعيّن إعادة النظر فى كل النظام الديموقراطى".

كان ساراماجو يتحدث بلغة برتغالية حزينة مؤثرة، كل جملة فيه محددة بدقة، وليست كلها بالأحرى مثل كلمات أسلوب سرده اللاهثة الاستطرادية، التى أصبحت سمة مميزة لرواياته، لقد عبّر ساراماجو بوقار وحكمة، وهو يشرح هذه النظريات، ورغم أنه حين يتحدث عن مشكلات الفقر فى إفريقيا، أو تقلّب موقف غالبية العمالة، تتوهّج عيناه بمشاعر الغضب، التى غذت التزامه السياسى اليسارى على مدار حياته.

لكن كان هناك وميض من فكاهة أيضًا، فى سخريته الصارمة من كلبته، وهى تنفلت مسرعة بين أقدامنا، وكان هناك دفء علاقته المتبادلة مع زوجته، التى دخلت لتقدّم لنا القهوة، وبينما هى تستدير لتنصرف، قبض على يدها باندفاع مانحا إيّاها ضغطة حنونًا. وقد أشرت إلى أنه بالنسبة لكل النوايا الجسور للمصوّتين على إبقاء ورقة التصويت بيضاء فى الرواية، كانت هناك نهاية كئيبة، فقد تجنح السلطات ببساطة إلى استخدام القوة، رغم أنّ الاحتجاج كان سلميًا كما ينبغى أن يكون الاحتجاج، قد يبدو ذلك فى النهاية بلا جدوى. أخبرته بأن ذلك ذكرنى بالمظاهرات المناهضة للحرب فى لندن. قال بأسى:

"نعم، قد ينتهى كل ذلك بشكل سىء، لأن الأمور لم تنضج بعد، هنا فى أسبانيا، كان تسعون بالمائة من السكان ضد الحرب، ولم يهتم أحد ممّن فى السلطة، لكن نظرًا لما حدث منذ وقت قليل مع قانون العمل فى فرنسا، فقد تمّ سحب القانون، لأن الناس نظموا مسيرات فى الشوارع، أعتقد أن ما نحتاج إليه، هو حركة احتجاج عالمية من الناس، الذين لن يستسلموا، ولن يتركوا الشوارع، لقد نظمنا مسيرات فى مدريد ولندن، وأديّنا واجبنا، ومن ثم رجعنا إلى بيوتنا، ولم يفعل الذين فى السلطة أى شىء".

عندئذ انفجر ساراماجو فى ضحكة جزلة ملفوظة من الحلق، وهو يقول:

"لكن يجب أن نتظاهر، ونتظاهر، ونتظاهر"...

ثم استطرد:

"إذ ليس هناك حلّ سوى أن نقول نحن لا نريد أن نعيش فى عالم مثل هذا، مع هذه الحروب، والمظالم، وعدم المساواة، والإذلال اليومى لملايين البشر، الذين ليس لديهم أى أمل فى أنّ الحياة تستحق أى شىء، يجب أن نعبّر بشدة، وأن نقضى الأيام فى الشوارع إذا اقتضى الأمر، حتى يعرف أولئك الذين فى السلطة أن الناس ليسوا سعداء".

شهد ساراماجو الصراع من مختلف زواياه، خلال عمر من النشاط السياسى. لقد نشأ كابن لأحد العمال الزراعيين الذين لا يمتلكون أرضًا، فى قرية تقع شمال شرق لشبونة، وعلى الرغم من أنه نشر روايته الأولى "أرض الخطيئة"، وعمره ثلاثة وعشون عامًا، فقد مضت ثلاثون سنة أخرى حتى حاول كتابة رواية ثانية، وقد عمل فى الوقت نفسه بنجاح كميكانيكى، وموظف مدنى، وصانع أدوات معدنية، ومدير إنتاج لإحدى دور النشر، وكمدير تحرير صحيفة، حتى جعل الانقلاب السياسى العسكرى الذى وقع عام 1975، من المستحيل أن يجد عملاً بالنسبة لشخص له ألوانه السياسية.

عندئذ، تحوّل إلى الكتابة متفرّغا بشكل كامل، ونشر كتابة الثانى "دليل الرسم وخط اليد" فى عام 1976، كما كتب مسرحيات وشعر ومقالات وأعمدة صحفية، حتى أنجز عام 1982 روايته التاريخية "بلتازار وبليموندا"، التى حققت له شهرة عالمية، ويلاحظ أن معظم رواياته الأكثر نجاحًا قد كتبت فى الستينات من عمره، ثم فاز بجائزة نوبل عام 1998، وهو فى السادسة والسبعين من عمره.

لماذا بعد كل هذه السنوات الطويلة، من التنقل بين مختلف الأنواع الأدبية، قرر أن الرواية هى أفضل شكل للأفكار، التى أراد أن يعبّر عنها؟

أجاب ساراماجو:

"أعتقد أن الرواية ليست هى مجرّد نوع أدبى، بل هى فضاء أدبى مثل بحر يصبّ فيه عدد من الأنهار، تستقبل الرواية تيّارات من علم وفلسفة وشعر، وهى تحتضن كل ذلك، إذ ليس الأمر مجرد سرد قصة".

عادة ما يوصف ساراماجو بأنه كاتب متشائم، فسألته عمّا إذا كان يشعر بتشاؤم حقًا بالنسبة للمستقبل، أم أنه يعتقد أن هناك أملاً لليسار؟

أجاب مشددًا على كلماته:

"نحن لسنا أقلّ من الحركات، التى تعلن عن إمكانية وجود عالم مختلف"

ثم استطرد:

"لكن إذا لم نستطع التنسيق بيننا فى حركة عضوية دولية واحدة، فان الرأسمالية ستسخر فقط من كل تلك المنظمات الصغيرة، التى لا تسبب ضررًا، المشكلة هى فى أنّ الحق لا يحتاج إلى أى أفكار ليحكم، لكن اليسار لا يمكن أن يحكم دون أفكار. ذلك أمر شديد الصعوبة"

"أنا الآن فى الثالثة والثمانين من عمرى، وليست لدى آمال كبيرة، لكنك شابة، وينبغى عليك أن تحافظى على هذا المنظور، وأنا لا أعتقد أن الرواية ستغيّر العالم،

لكن لننظر إلى أولئك الذين هناك فى السلطة، لأننا نحن من وضعهم هناك، وإذا لم يفعلوا الصواب، فعليهم أن يرحلوا، وأن يدعوا الآخرين ليحاولوا، كما أن هناك كثيرًا من الأسباب لا يستقيم أمرها مع هذا العالم كما هو، وإذا كان للكتاب أى نوع من الرسالة، فأفترض أنها تلك هي!

نشر هذا الحوار بجريدة "ذا أوبزرفر" بتاريخ الأحد 30 إبريل 2006.



ثانيا : أورهان باموق

1- حياة أورهان الكئيبة



ثلاث حوارات مع الكاتب

أورهان باموق

(جائزة نوبل فى الآداب عام 2006)

أجرت الحوار: جوى أ. ستوك



بعد أن كتبت مراجعة لرواية "ثلج" للكاتب أورهان باموق، فى مارس من عام 2004، فى مجلة "ذا فيلادلفيا ريفيو"، رتبت أن أجرى حوارًا مع باموق فى محترفه الخاص به فى اسطنبول، الذى يطلّ على البوسفور، وتراسلنا عبر البريد الإلكترونى، وحدَّدنا الموعد، وحجزت رحلة الطيران الخاصة بى.

وصلتنى رسالة عبر البريد الإلكترونى من باموق، قبل عدّة أيام من موعد الرحيل المحدد، يطلب فيها رقم تليفونى، ووصلتنى فى اليوم التالى مكالمة تليفونية. كان الصوت على الطرف الثانى ودودًا، يتحدث باموق اللغة الانجليزية بسرعة كمتحدث من أهلها، وإن تأثرت لهجته بإيقاع خلفية طبقته التركية العليا.

أخبرنى باموق بأنه غادر تركيا لأسباب شخصية، لكن شيئًا فى صوته جعلنى أتشكك فيما يقول، كنت أسافر إلى تركيا، لمدة تتجاوز الخمسة عشر عامًا، وكنت أعى جيدًا أن باموق يعتبر قوّة مستنيرة فى بلده، وهو يثير فى كتبه موضوعات عرقية وعنصرية وتاريخية، كانت تعتبر محظورة لفترة طويلة. كم رأى الكاتب البالغ الثالثة والخمسين من عمره، والموضوع على القائمة المختصرة لجائزة نوبل، من توهّجات عامة لكتبه؟ وحملات من الصحافة التركية للحطّ من قدره؟ كما وصلته تهديدات بالموت لملاحظات أبداها فهمت على أنها ضدّ الدولة.

كان باموق قد تحدّث مع صحفى سويسرى، قبل أن أجرى معه الحوار بفترة قصيرة، وأبدى فى ذلك الحوار ملاحظات تعبّر عن رأيه، بأنه خلال السنوات الأخيرة من الإمبراطورية العثمانية قتل 100000 أرمينى، و300000كردى، فى محاولة لتتخلص الإمبراطورية من سكانها الأرمينيين، لقد واجه باموق الآن ما قد يعتبر الموضوع الأكثر حساسية فى تركيا، الهجوم على الإبادة الجماعية الأولى، التى حدثت هناك فى القرن العشرين، ولأن تركيا كانت تعمل فى اللحظة نفسها باتجاه الانضمام إلى الاتحاد الأوروبى، فقد نفت الحكومة التركية ذلك بشدة.

أخبرنى باموق أنه حين تحدث إلى الصحفى، كان قد طلب منه أن تبقى ملاحظاته بعيدًا عن التسجيل، ولكن بعد أن نشرت الملاحظات، جاءت تهديدات الموت سريعًا وبكثافة. وأخيرًا، اتهم باموق بارتكاب جريمة ضد الدولة، وطلب منه المثول أمام المحكمة لمحاكمته، وإذا ثبتت إدانته، فقد يحكم عليه بالسجن (أسقطت التهم بعد ذلك فى 23 يناير). وبناء على إلحاح الأصدقاء، بحث باموق عن ملجأ فى نيويورك سيتى، حيث أجريت هناك الحوار معه، وذلك فى اليوم التالى لعودتى من اسطنبول.

اقترح باموق أن نتقابل على ناصية شارع، فى فترة ما بعد ظهيرة يوم حوارنا، وصلت مبكرة، وانتظرت حتى رأيت رجلا يمرّ أمامى مرتديًا معطفًا واقيًا من المطر، أزرق اللون مع قبعة مطر مضغوطة على رأسه، كتفاه منحنيان، وبدا مترددًا، فنطقت باسمه.

استدار وابتسم الوجه، الذى سبق أن رأيته فى عدد ضخم من الصور الفوتوغرافية، بتحيّة ساحرة، وهو يقول "أوه، لقد وجدتنى".

قادنى إلى مبنى تعليم موسيقى به بيانو وأسقفه مرتفعة، وفيه مائدة واحدة. وسرعان ما حدد القواعد الإجرائية للحوار، حين قال "إننى لا أريد أن نتحدث عن حوارى مع الصحفى السويسرى". ثم استطرد، قائلا "أريد أن نتحدث عن الأدب".

وعلى الرغم من أن موضوع الأرمينيين تخلَّف فى الأثير، فقد تحدثنا بدلاً عنه حول عمله.

كيف وجدت ناشرًا للترجمة الانجليزية؟

باموق: فى منتصف عام 1980، بدا أن هناك اهتمامًا بكتبى من بلاد مختلفة، كنت قد نشرت فعلا فى جاليمارد فى باريس، وزولكام فى ألمانيا، لكن كان هناك اهتمام أمريكى/ انجليزى من ناشر بريطانى صغير، هو "كونتيننت"، وبدأت أبحث عن مترجم.

كان للناشر مكتب فى نيويورك بالمثل، بعد أن قام بالمغامرة فى الولايات المتحدة، كنت قد عرفته من خلال فيكتوريا هولت، التى ترجمت كتابى الأول **"القلعة البيضاء"**، وكان يبحث عن مترجم، كنت فخورًا جدًّا بعملها، فقد قامت بعمل جيِّد، حقق مراجعات طيبة، لكن لم يكن ممكنًا الاستمرار معها، لأنها سلكت ضرب التثبيت فى هيئة تدريس جامعة أوهايو فى كولومبس، وكان كتابى التالى **"الكتاب الأسود"** كبيرًا، ويصعب ترجمته، فاعتذرت عن قبوله، لكنها رشّحت جنيلى جان، التى سبق أن ترجمت كتابين لى.

كيف بدا أمر أن تعمل مع مترجمة جديدة؟

باموق: حسنًا، إن اللغة الوحيدة الأخرى، التى أعرفها هى الإنجليزية، لكننى أخرق فيها. وعلى الرغم من أننى وافقت على ترجمات جنيلى جان، فإنها نالت نقدًا مؤلمًا، خصوصًا من انجلترا. بل ليس فقط من انجلترا، لكن من الولايات المتحدة بالمثل، وقد خنت جنيلى بشكل ما، إذ لم أقل لها ما أقوله لك الآن، وربّما تقرأ ذلك هنا للمرة الأولى، لكننى الشخص الذى ينبغى أن يتولى تمثيلى لكتبى، بينما كانت اللغة الوحيدة التى أعرفها هى الانجليزية، لذلك شعرت بمسئولية عن كتبى.

كانت هناك مقالات فى "ذا لندن تايمز" تنتقد كتبى بشكل مؤلم، كان هناك من امتدح الكتاب الأول، لكنه قال إن هناك مشكلة مع الكتابين التاليين. كانت ترجمة جنيلى لرواية "الحياة الجديدة" قد حصلت على جائزة "ذا لندن تايمز" لأسوأ ترجمة على مدار العام، بينما منحتها منظمة المترجمين الأمريكيين جائزة لأفضل ترجمة، وهو ما سبب لى مزيدًا من الارتباك.

وقد سألت جنيلى أثناء صدور تلك المراجعات "ألا يمكن أن تعدلى هذا الأسلوب قليلاً؟". وفى الوقت نفسه كنت قد غيّرت الناشرين، بينما كانت جنيلى عندئذٍ مع ناشرى القديم "فارو ستراوس& جيروكس".

لكننى كنت هنا فى تركيا، ولم أكن فى وضع يجعلنى أتحكم فى عمليتى التحرير والترجمة. كنت تركيًا يقترح أشياء على كل منهما، عندما يمضيان فى العمل بشكل حسن، غيّرت ناشرى إلى "نوف"، الذى بدا أكثر تحمّسًا لكتبى، ومساندًا بشكل خاصٍ لكتابى الرئيسى، رواية "اسمى أحمر"، الذى اعتقدت أنه يمكن أن يكون ناجحًا تجاريًا.

فى ذلك الوقت، سألت دار نشر "نوف": "هل نمضى قدمًا مع جنيلى أم نجد شخصًا آخر؟" وقرب ذلك الوقت كانت جنيلى قد استاءت أيضًا من تلك المراجعات، وهكذا وجدت شابًا يعدّ الآن رسالة الدكتوراه، ويقوم بالتدريس فى جامعة ديوك. اقتربت منه، لأنه كان قد كتب فعلاً عدة أوراق مثيرة للاهتمام عن عملى، والتقينا فى مؤتمر، وكانت صحبة رائعة، فقد كان تركيًا أمريكيًا يفهم الفروق الدقيقة لكلا اللغتين، إذ بينما كان مولودًا فى أمريكا، فإن جذوره كانت تركية من خلال أمه وأبيه، اللذين كانا يتحدثان اللغة التركية فى المنزل، وقد عالج كل الفروق الدقيقة فى نصّى، وبطبيعة الحال كل الفروق الدقيقة فى الترجمة الإنجليزية.

وقد روجعت مخطوطته اليدوية بشكل رائع بواسطة أستاذه والتر آندروز، أستاذ الشعر العثمانى فى القرون الوسطى، حيث عالج كثيرًا من المصطلحات الفنية الواردة فى رواية "اسمى أحمر".

ولسوء الحظ، فإن ذلك المترجم لم يستمر طويلاً مع محررى: ودائمًا تحدث مثل هذه الأشياء، وهذه هى النكبات، كنت حين توجد مشكلة، أطوف حولها محاولاً إطفاء النيران، لم يكن ذلك بسببى، بل بكيف نظم المترجم علاقته مع المحرر، لكن كان عليه أيضًا أن يعدّ رسالة الدكتوراه، وهو ما سبق أن حدث لى مع مترجمتى السابقة فيكتوريا.

أصبحت يائسًا. وأحتاج الآن إلى مترجم رابع، كان لدى مترجم واحد أو اثنين مع اللغات الأخرى، وكنت ممتنًا لكل المترجمين، فقد انقضت ست عشرة أو سبع عشرة سنة، مات بعضهم خلالها. إنّ لدى 120 مترجمًا، بعد أن ترجمت كتبى إلى 40 لغة، وصدر لى 160 كتابًا بكل تلك اللغات، لكنى حقيقة كنت أعرف المترجمين إلى اللغة الانجليزية فقط، يعتمد بعض المترجمين الآخرين على الترجمات الانجليزية، للترجمة منها إلى لغاتهم، وهو أمر قد يكون شديد الخطورة، لأنه يتطلب أن تكون الترجمة الإنجليزية مطابقة للأصل التركى.

وماذا فعلت؟

باموق: أخيرًا وجدت مورين فريلى. كنا من العمر نفسه تقريبًا. كانت قد أمضت جزءًا من طفولتها وسنوات مدرستها العليا فى تركيا، إنّها خريجة هارفارد مثل فيكتوريا هولت، وقد أسست نفسها كمؤلفة منذ عمر مبكر جدًّا، أتذكر أننى عندما كنت أحاول أن أطبع كتابى الأول فى تركيا، رأيت فى مجلة النيوزويك هنا، أن مورين قد طبعت كتابها الأول فعلاً، وحين بدأت كتبى تطبع فى انجلترا فى بداية التسعينيات، كانت تقوم بشكل نبيل بكتابة مراجعات لها.

كان علينا أن يتعرف كل منا على الآخر، فالتقينا حين جاءت إلى تركيا، وقد عرضت عليها أن تكون مترجمتى، حين كنت فى ذلك الوضع اليائس، فقبلت بشكل نبيل. إنّها شديدة الذكاء، لاذعة جدًّا، وحادة الملاحظة. تتحدث عدّة لغات، وبدأت تقرأ كتبى فى ترجماتها الأسبانية.

لقد ترجمت رواية "ثلج" بمستوى رائع يستحق التهنئة، راسمة بشكل حساس صورة شخصية للشخصية الرئيسية "كا"، هل بنيته على أساس شخصيتك؟

باموق: إنه مبنى على شخصية صديق لى غادر تركيا، ويعيش الآن فى انجلترا، وهو كاتب يعيش متوحّدًا يحاول أن يحقق ذاته فى انجلترا، متزوّج من فتاة انجليزية، ويحنّ إلى الوطن، ولديه أفكار ثانوية، وهو شخص واسع الاطلاع على الأدب، أحبه وأحترمه، أمضيت أسبوعًا فى لندن، وقلت له: "فى الحقيقة إن هذا الكتاب قد بنى على أساس شخصيتك، دعنا نجعل من ذلك حيلة ما بعد حداثية قليلاً، دعنا نضع أسمك فى الكتاب، لكن هذه الشخصية ستكون قادمة من ألمانيا، وهو ما سيثير بلبلة القارئ، لكنه لم يحبّ أن أستخدم اسمه، لذلك اخترت"كا"، الذى كان تلميحًا لكافكا: رجل يصبح منعزلاً عن كل ما يحيط به.

كان "كا" شخصًا وحيدًا، وهو أمر يبدو كافكاويًا، وكان العقل الذى يحمله والمنطق، ووجهة النظر الغربية، مختلفة تمامًا عن القومية المحدودة والمتاعب السياسية لوطنى، كان يشعر بأنه غريب دخيل، لكن، بطبيعة الحال "كا" هو أنا رغم كل شىء، كانت كل الأشياء، التى حدثت له فى مدينة قارص (مدينة فى تركيا تقع على الحدود الشرقية مع جورجيا)، نسخة طبق الأصل لتجربتى فى قارص.

ومثل "كا" كانت الشرطة قد تتبعتنى أيضًا، ومثلما جاء فى الكتاب كانت هناك جريدة يومية توزع 250 نسخة، كان معظم الفقراء، الذين قابلهم "كا" من المجاورات الفقيرة، قابلتهم أنا أيضًا، وحين كتبت الكتاب، حافظت على كتابة اسم صديقى على مدار الرواية حتى النهاية، وفقط عندما انتهيت أزلته.

كيف كان استقبال رواية "ثلج" فى قارص؟

باموق: استقبل كتابى بشكل جيّد فى قارص، وقد نظم المتطرفون القوميون مؤتمرًا صحفيًا، قالوا فيه إننى كتبت دعاية أرمينية فجّة عن مدينتهم الجميلة قارص،

قالوا إننى ابتكرت شخصية اعتنقت الإسلام السياسى، وأنه لم يكن هناك إسلام سياسى بهذه الكثرة فى قارص، بل كان فى حقيقة الأمر هزيلاً، وإننى قد بالغت فى حجمه، لأننى أردت أن أجعل من مدينة قارص عالمًا مصغرًا من تركيا.

وكان الأكثر تأثيرًا فى صناعة الرأى العام التركى، هو إجابة الناس الذين قالوا إنهم من قارص، لكن ربّما كانوا هناك من ثلاثين أو أربعين سنة، أو أن أجدادهم كانوا من قارص، لقد اخترع هؤلاء الناس قارص أخرى حلوة، لقد قلت فى الكتاب، إن قارص كانت ذات مرة مكانًا أكثر تشبعًا بالتأثر الروسى، حيث جاءت جماعات من اسطنبول، وكانت تطبع هناك مجلات أدبية، وكانت دنيوية الطبقة الوسطى تنبثق من هناك، كانت تلك أيام ذهبية، لكن تلك الأيام ولت، وأصبحت قارص الآن مدينة صغيرة فقيرة، مع هذا الكم الهائل من جمالها المدمر. يفضل الناس أن يعيشوا فى الماضى، ولا يريدون أن يروا ما جرى لمدينتهم الصغيرة الجميلة. لا يريدون أن يسمعوا ذلك، بل يرغبون فى اختزال ثقافتنا إلى مستوى مبسط.

أبدعت خصمًا رهيبًا أمام "كا"، هو شخص يدعى "بلو" يبدو لى مضادًا للبطل، فمن يكون؟

باموق: كتب بعض الأفراد فى صحف تركية أنه فتى سيّء. لكن عديدًا من النساء أحببنه، وقالوا إنّ مشكلة الرواية معى، تكمن فى أن "كا" كان شخصًا شديد الضعف، لم تحبّ النساء "كا" بصدق، قد يكون "كا" هو نقطة الضعف التجارية فى الكتاب، لكننى ربما أكون من نوع تلك الشخصية، وأحبّ أن أكتب هذا النوع من الكتب.

أوتعرفين، أنه على الرغم من أننى كتبت ثمانية كتب، فإننى أقسو على نفسى، ولا أعتبر نفسى كثير الإنتاج، لكننى أتوحّد فى كل كتبى مع الشخصية الرئيسية، ويكون من الصعب دائمًا على منحها اسمًا، لذلك أطلق عليها اسمًا بسيطًا مثل "كا".

متى بدأت عمل ذلك؟

باموق: بدأت ذلك مع رواية "الكتاب الأسود"، واستمرّت هناك شخصية تدعى "كا" فى رواية "اسمى أحمر" لفترة طويلة من الوقت، وفى الرواية التى أكتبها الآن، واسمها "متحف البراءة"، نجد أن الشخصية الرئيسية فيها سميت "كا"، لكننى فى النهاية جعلته كمال، وهو يعتبر اسمًا تركيًا معتادًا بشكل كبير، أشعر بعدم الراحة إذا بدأت كتابًا مع شخصية مركزية، لا تحمل حرف "ك".

يعتبر كتابك الأحدث "اسطنبول: ذكريات ومدينة" شديد الخصوصية، كيف تعاملت أسرتك معه؟

باموق: بعد نشر كتابى الجديد، أصبحت أسرتى ناقمة علىّ، وكان هناك أفراد ناقمون علىّ أكثر من أمى وأخى، خسرت أخى بسبب من ذلك الكتاب، لكننى أردت أن أكتب ذلك، دعينى أولاً أحدثك عن الأسباب النفسية، التى كانت وراء كتابة هذا الكتاب، وسأكون صادقًا معك تمامًا.

أولاً لم أكن أنوى أن أكتب كتابًا عن اسطنبول، لكن بينما كان وكيل أعمالى آندرو ويلى يسوّق رواية "ثلج"، فكرت "أن لدى عددًا كبيرًا من مقالات عن اسطنبول، ينبغى على أن أضعها معًا، وأبيعها ككتاب أيضًا".

كان الناشرون شديدو الحماس، وقلت لنفسى، لا أستطيع أن أقدّم لهؤلاء الأشخاص، الذين كانوا صادقين معى، وشديدى العزم فى مساندتى، مجرد مجموعة من المقالات، لذلك سأكتب كتابًا جديدًا.

لا أدرى لم فعلت ذلك؟ لكن كان هناك مثال حدث مع رواية "الحياة الجديدة"، التى كتبتها فى منتصف رواية "اسمى أحمر"، وهكذا قررت أن أكتب "ذكريات ومدينة"، وأوقفت العمل تماما فى كتابى الجديد "متحف البراءة"، الذى يعتبر الأكثر طموحًا مقارنة بأى شىء آخر كتبته.

اعتقدت أننى سأكتب كتاب "ذكريات ومدينة" فى ستة شهور، لكنه استغرق منى سنة حتى اكتمل، وكنت أعمل اثنتى عشرة ساعة يوميًا، ما بين قراءة وكتابة فقط. كانت حياتى فى تلك الفترة فى أزمة بسبب من أشياء كثيرة، لا أريد أن أخوض فى تفاصيلها: ما بين طلاق، موت أب، مشاكل حرفية، مشاكل مع هذا، ومشاكل مع ذاك. كان كل شىء سيئًا.

فكرت أنى لو ضعفت، سأصاب بإحباط، فكان على أن أستيقظ كل يوم، آخذ حمامًا باردًا، وأعكف على العمل، أتذكر، وأكتب، مركزًا اهتمامى على جمال الكتاب. وبصدق ربما أكون قد آذيت أسرتى، لكن أبى قد مات، وأمى لا تزال حيّة. لكننى لا أبالى، فما ينبغى أن أهتم به هو صدق الكتاب فقط.

كنت أقوم بعمل شىء جديد صغير فى تركيا، حيث لم يكتب أحد عن هذه الأشياء من قبل، كان ذلك أكثر تحررًا، ولسوء الحظ توقفت كل وسائل الإعلام عند تلك الأمور: تفصيل جنسى صغير، أو الاستمناء، أو نسب شخص إلى آخر، أو ما شابه ذلك، فكتبوا مقالات مبالغة بشكل رهيب، ولكن عليك أن تتعايش مع ذلك، على أى حال.

جوى أ. ستوك، وهى شاعرة وروائية، ونشر فى مجلة "وايلد ريفر ريفيو"- المجلد الأول العدد رقم واحد (2005).

2- المهندس تخطفه الرواية



أجرى الحوار: نيكولاس رو

ولد أورهان باموق فى مدينة اسطنبول وسط أسرة ثرية، وسرعان ما هجر دراسات الهندسة ليكتب روايته الأولى، التى ناضل من أجل أن يجد ناشرًا لها. أصبح الآن أفضل روائى تركى بيعًا، تصوّر روايته الجديدة "ثلج" انقلابًا عسكريًا، كانت معارضته لفتوى سلمان رشدى ودعمه الأكراد، سببًا فى أن ينظر إليه البعض كسياسى مرتد، لكنه ظلّ صريحًا فى التعبير عن آرائه.

طريق الشهرة:

ظهرت لوحات إعلانية عام 1994 فى مختلف أنحاء اسطنبول، تحمل هذه الكلمات **"قرأت ذات يوم كتابًا، فتغيرت حياتى كلها"**، مكوّنة جزءًا من حملة إعلانية لرواية أورهان باموق لذلك العام، والتى كانت بعنوان **"الحياة الجديدة"**، وكانت تلك هى العبارة الافتتاحية للرواية، لم يكن تسويق رواية شعبية بهذا الأسلوب جديدًا - على الرغم من أنه كان مبتدعًا هذه المرة فى تركيا - لكن ما جعل ذلك المدخل غير عادى تمامًا، هو أن كتابة باموق لم تكن قد اشتهرت بعد كمادة لحملات التسويق الضخمة.

امتدح الروائى الأمريكى جون آبدايك رواية **"الحياة الجديدة"** لباموق: **"لذكائه الهادئ وزخرفته العربية المليئة بحيوية تذكّر**

بروست". لكن آبدايك لاحظ أيضًا أنه كان "من أكثر الإبداعات الأدبية غرابة، بسبب جمعه بين كل من مؤلف أفضل مبيعات وكاتب طليعى".

تمتلئ روايات باموق بالحيوية، مستفيدة من خداع سرد ما بعد الحداثة، كما أن عمله كان يقارن بكافكا، بورخيس، كالفينو، وجارسيا ماركيز، ويقول باموق عن ذلك "كنت مندهشًا مثل أى فرد آخر بالنسبة لمبيعات رواياتى، فقد باعت روايتى الأولى "جودت بيه وأبناؤه" (1982) 2000نسخة، خلال السنة الأولى فى تركيا، وباعت الرواية الثانية "البيت الهادئ" (1983) 8000 نسخة، وهو ما كان أمرًا طيبًا. ثم باعت الرواية الثالثة "القلعة البيضاء" (1985) 16000 نسخة، والرابعة "الكتاب الأسود"(1990) 32000 نسخة، ولذلك تندّرت مع الأصدقاء بأن رواية "الحياة الجديدة" ستبيع 64000 نسخة، لكنها باعت 164000نسخة فى سنتها الأولى"، وهو ما كان يعتبر أسرع بيع للرواية فى تاريخ النشر بتركيا، وجرى نشر روايته التالية "اسمى أحمر"(1998)، فكانت الأكبر مبيعًا فى تركيا على الإطلاق.

بين الأدب والمجتمع

تطلّ الشقة التى يسكنها باموق على "جولدن هورن"، ويمكن أن يشاهد قصر "توبكابى" من أحد الجوانب، والكوبرى المعلق الذى يربط أوروبا بآسيا من جانب آخر، مع مصاحبة متكررة على فترات لصوت مؤذن يدعو للصلاة من باب الجامع المجاور، كان باموق يحاول أن يستوعب نجاحه التجارى الجديد.

يتذكر باموق "حين نشرت للمرة الأولى، كان الماركسيون والمحافظون والإسلاميون السياسيون يتصارعون كل ضدّ الآخر، ويتحاربون مع أنفسهم". ثم يستطرد قائلا: "ولأننى وافد جديد رحّبوا جميعًا بى، وإن كان ترحيبًا به بعض الشكّ. لكن ذلك عنى أننى فزت برضاء الجميع. ثم بدأ ازدهار وسائل الإعلام فى تركيا، وكان الاهتمام بالكتب كبيرًا":

على الرغم من أن هذا قد يساعد فى تفسير ديموجرافية نجاحه، فإن عمله قد صبّ وفق شروط فنية فى الروح التركية الحديثة عند المستوى الأعمق، وكان باموق قد سلّم بأن التيمة المعتادة فى كتبه، كانت "التغير الثقافى للحياة فى زى متغرّب فى بلد ليس أساسًا غربيًا"، كان عمله مليئًا بذكريات، وكان يزاوج برقة بين ماضى شخصياته ومجتمعاتها، كان هناك مشروع تغريب عدوانى مهيمن، بقوى رسمية على الحياة التركية لأكثر من قرن، وكان باموق نتاجِ طبقة حاكمة استفادت من هذا النظام، لكن عمله كان كالعالم المحيط به، مدموغا بتراث تاريخ اجتماعى وثقافى ودينى طويل.

نشأت الروائية والصحفية مورين فريلى فى اسطنبول معاصرة لباموق، كما كانت تعرف أسرته، كما أنها مترجمة روايته الأخيرة "ثلج"، التى نشرت فى المملكة المتحدة فى شهر مايو 2004، وهى تقول "إن سرعة التغيّر الاجتماعى فى تركيا مدهشة، وكانت أيضًا منبعًا لألم وفوضى جديرين بالاعتبار، وكل ما يكتبه باموق يتحدث عن ذلك، ويحاور الناس عمّا يدور بداخل أنفسهم، لكنهم لا يستطيعون التعبير عنه بالكلمات".

وتضيف فريلى، إنه "يدير مباريات حداثته وما بعد الحداثة، مستخدما عناصر من تقاليد متعارضة، حين تشاهد معًا، تتحدى السبب، وتجعل "السرد العظيم" مستحيلاً، ربما يكون ذلك أقل صعوبة للقارئ التركى، وهو يفهم أن هذه هى تجربتهم المعاشة – معاشة فى ثقافة تتكون من جزء شرقى وجزء غربى وتتغير بسرعة – ولن يكون هناك أبدًا وقت للتراجع والتساؤل عن كيفية تحصّل هذا الفيض كله".

كتبت الأستاذة جيل بارلا بجامعة بيلجى باسطنبول بكثافة عن باموق، وهى تعزو نجاحه إلى "موهبة نادرة لتلك العبقرية، التى تخدع فى الوقت ذاته بينما هى تقاوم. بدا التناقض فى أن "صعوبة" أفضل المبيعات، هى أسطورة صنعها التجمع الثقافى فى تركيا، الذى يعتبر معنيًا بتعقد رواياته، لكنه يفتقد بساطة خداعها" - (تعرف بارلا أيضًا أن هناك قراء يرون فقط البساطة و"يفتقدون الخداع").

أثـر الشـهرة

يشترك طرح رواية جديدة لباموق فى تركيا، فى كثير من الأشياء مع عرض فيلم هوليودى، كما أنه يعتبر أكثر من مجرد نشر كتاب، هناك تشبّع فى وسائل الإعلام، وهو طابع جدير بالاحترام خصوصًا مع عمله الأخير، على الرغم من تصيّد البعض له، بأنه ربما يباع أكثر مما يقرأ، فإن النقد الجاد أكثر يأتى عادة من منظور القوميين اليساريين، بأنه قد تم بيعه للجمهور الأوروبى، وهى نظرة ازدادت قوة إضافية

بوضوح، حين فاز بمائة ألف استرلينى، قيمة جائزة إمباك لعام 2003 عن روايته "اسمى أحمر".

يقول باموق "حين تتصاعد مبيعاتى، يختفى الترحيب بى من المشهد الأدبى التركى، ولم أنل أى جائزة من تركيا منذ عمر الخامسة والثلاثين. وبدأت أحصد نقدًا حسودًا ومؤلمًا، ولم أعد أتوقع أى مراجعات طيبة بعد الآن، لأن الكتب القليلة الأخيرة لم ينقدوا ما كتبته فيها، وبدلاً من ذلك ينتقدون حملة التسويق". من الصعب أن تغالى فى تقدير الصورة العامة، يقول أحد الأصدقاء، انه "إذا وضع باموق قدمًا أمام الأخرى، سيدخل ذلك إلى الصحف"، كما أن وقفته الصريحة مع مشروع حقوق الإنسان العريض، والذى تضمّن حقوق المرأة والأكراد، والإصلاحات الديمقراطية تمامًا مثل البيئية، جعلته مرشدًا لامعًا للنقد.

موقف مؤثر

الدارس الراديكالى الفرنسى، دانييل كوهن بيديت، القائد وعضو برلمان الخضر الأوروبى، قابل باموق أولاً فى عام 2001، فى زيارة رسمية إلى اسطنبول، حيث دعا باموق إلى المشاركة فى برنامجه بالتليفزيون السويسرى حول الكتب. يقول كوهن بيديت إن باموق كان "أحد المثقفين الذين جعلونى أفهم أهمية اشتراك تركيا فى الاتحاد الأوروبى، إنه أمر حيوى بالنسبة للديمقراطيين فى ذلك البلد. أورهان ليس فقط واحدًا من أهم الكتاب الحداثيين فى أوروبا، بل هو أيضًا أحد الأمثلة الممكنة لحداثة تركيا".

روايــة سياسية

نادرًا ما يتعامل باموق مع القضايا السياسية رأسًا فى رواياته، بسبب كل المواقف المساكشة التى اتخذها، بل انه أثار انتقاد مسانديه الطبيعيين أيضًا، بدعوى أن هناك تأثيرًا بعيدًا لبعض تقنياته بعد الحداثية، جعلت عمله سياسيًا تمامًا. ومع ذلك يقول

باموق إنّ فكرة كتابة "رواية سياسية دستويفسكية، كانت فى رأسه حين كان يعمل فى رواية "ثلج"". ثم يستطرد قائلًا "وفى السنوات الأخيرة من السبعينات حاولت أن أكتب رواية سياسية حول بشر مثلى: طلاب من الطبقة العليا أو الطبقة الوسطى، الذين ذهبوا مع عائلاتهم إلى منازل صيفية، لكنهم قضوا وقتهم فى التلاعب بالبنادق والنصوص الماوية، وكانت لهم أفكار خيالية حول إلقاء قنابل على رئيس الوزراء".

ومع ذلك حين استجاب الجيش لمأزق البرلمان، والفساد الاقتصادى وانتشار العنف السياسى، وقام بانقلاب متوليًا إدارة البلاد بشكل رسمى، التى كانت فعلاً تحت القانون العسكرى، كان من المستحيل طباعة مثل ذلك الكتاب.

يقول باموق إنّ 18 عامًا مرّت على موضة الماركسية، **"والشىء المثير للاهتمام هم الإسلاميون السياسيون، لدى كثير من الأصدقاء، الذى يعجبون بهم سرًا. عديد من الإسلاميين السياسيين ذوى الجوهر الصلب تعلموا كثيرًا من ماركسيى ولينينيى تركيا، لأن القوميين ومضادى التغريب كانوا فى قلب كليهما، إنه تاريخ أنثروبولوجى سرى فى كيف يتشابهون، لذلك قررت أن أكتب رواية أخرى، أحببت فكرة هذه المدينة التى تعزل عن بقية تركيا بسبب الثلج، ويحدث انقلاب عسكرى"**، تجرى أحداثها عام 1992، وجزء من الرواية قصة حب، وجزء إثارة سياسية، وهى تصوّر شاعرًا يزور مدينة بعيدة فى شرق تركيا، بذريعة أنه فى مهمة صحفية، استخدم باموق الحيلة نفسها ليقوم ببحثه، وكثير من التفاصيل فى الكتاب، تعكس تجاربه الخاصة فى مدينة قارص، متضمنة القبض عليه بواسطة الشرطة المحلية، التى كانت تشكّ فى تحركاته.

جدائل سيرة ذاتية

تتضمن كل روايات باموق جدائل من سيرته الذاتية، لكنه فى كتابه الأكثر حداثة **"اسطنبول"**، الذى طبع فى تركيا عام 2003، وصدر فى المملكة المتحدة عام 2005، يمزج ذكرياته بشكل واضح مع أفكاره حول المدينة، ويدور أحد فصول الكتاب

حول "الأغنياء"، تلك الجماعة الاجتماعية التى ولد بينها، يقول باموق: "كان جدّى لأبى رجلاً غنيًا، وكان لدى جيل الآباء أموال كثيرة أضاعوها، كانت طفولتى ممتلئة ببكاء جدتى لأمى، لأن أبى أو أعمامى كانوا يبيعون هذا الشىء أو ذاك. تكونت ثروة الأسرة من بناء السكك الحديدية فى الثلاثينيات، كانوا مثيرين للجمهورية التركية الجديدة، لكنهم أدبيًا كانوا يبنون الأمة، وبمضى الوقت بينما كنت أنمو، كانت الثروة تتبدد، لكن بقيت لديهم غرائز الأغنياء. وعلى الرغم من أن أموال جدى لأبى قد تبخرت، فان أسلوب حياتنا لم يتغير. لكن كانت هناك دلائل على أن الأموال تتبدد، ودائما كانت هناك ضغائن، وكانوا يلومون بعضهم البعض طوال الوقت".

ولد باموق فى اسطنبول فى يونيو عام 1952، وتوجد منطقة مجاورة للطبقة العليا باسطنبول، التى نشأ فيها فى رواية "الكتاب الأسود": "كنت موسوسًا وربّما مغرورًا. أردت أن أكون مثل جيمس جويس فى جعل كل تفصيل صحيح بالنسبة للمحلات، التى كانت هناك فى ذلك الوقت.

قبل أن أولد، كان لدى أسرتى بيت كبير، قصر عثمانى فى النهاية، تعيش فيه كل الأسرة فى مختلف أجزاء المبنى مع كثير من الخدم، لكن ذلك سرعان ما انحلّ عندما أرادوا أن يكونوا غربيين، لذلك أقاموا لأنفسهم مبنى كانت الأبواب الرئيسية فيه تغلق، لكن كلّ أبواب الشقق الداخلية تظلّ مشرعة، وكان يمكننى أن أتمشى بين شقق أعمامى وأبناء عمى وجدتى لأمى. لكن بسبب تبدد المال، بدأوا فى بيع الشقق، وتحركت أسرتى أخيرًا إلى شقة أفضل، لكنهم كانوا يستأجرونها ولا يملكونها".
وقد اشترى باموق شقة من مبنى الأسرة الأصلى، وهو يعيش هناك ثانية.

كان أبوه، الذى مات فى العام الماضى، رجل أعمال و"شاعرًا فاشلاً" - "ربّما كان متواتمًا مع ثروة الجيل الثانى"، مثل شخصية الأب فى رواية "اسمى أحمر"، الذى كان يختفى على فترات من المنزل، يقول باموق "كان ينظر بازدراء إلى المشهد الأدبى التركى، لكنه يفكر فى باريس كمكان هادئ يكون فيه، لذلك كان يذهب إليها". ثم

يستطرد "كان قد تزوج مبكرًا وأنجب أطفالاً، وأعتقد أنه أسف لذلك. لقد أراد أن يستمر شبابه".

ولا تزال أم باموق وأخيه الأكبر، أستاذ الاقتصاد، يعيشان فى المدينة. هناك توتر بين الأخوين، يقول باموق، لأنه كتب فى كتاب "اسطنبول"، عن ضرب أخيه له حين كانا طفلين، "أعتقد أن ذلك يرجع بجلاء إلى نجاحى، والى أننى شخص سعيد لا يصحّ له أن يكتب عن أشياء مثل تلك، لكن تلك هى ثقافتنا، وكان من حقى أن أكتب عنه، وسرعان ما هوّلت وسائل الإعلام الأمر، ووضعت له عناوين رئيسية"

أيـــام التـلمـذة

التحق باموق وأخوه بكلية أمريكية فى اسطنبول، حيث درسا باللغة الانجليزية واللغة التركية. كانت المدرسة تعدّ الطعام للنخبة الاجتماعية، وقد خرجت عددًا من رؤساء الوزراء الأتراك، لكن معظم خريجى الجامعة يديرون الصناعة التركية والتعليم الأكاديمى. يقول باموق، إن "ذلك النوع من التعليم يجعلك شديد الدنيوية وشديد التغرّب حتى تظلّ بشكل مناسب على صلة بأصوات الناخبين التقليديين".

كان فديت أنال، الذى يعمل حاليًا محاضرًا فى الاقتصاد، صديق مدرسة وجامعة لباموق، وهو يتذكر باموق كطالب بارع جيِّد، ولاعب كرة سلة، يقول عنه "إنه لم يتغير كثيرًا كشخص، كان دائمًا قادرًا على أن ينظر إلى الأشياء من زاوية غير مألوفة، وقد أراد منذ البداية أن يكون رسامًا، وليس كاتبًا".

يقول باموق إنه أمضى طفولته، وهم يخبرونه أن لديه موهبة فى الرسم، لكن تقليد العائلة الخاص بالهندسة، كان يعنى "أن تؤخذ فقط فى الاعتبار أشياء مثل الهندسة والرياضيات، الديانة، للمثال، كانت شيئا خاصًا للفقراء فقط. والمرّة الوحيدة التى أخذت فيها إلى جامع كانت مع خادمتى، حين ذهبت إلى هناك كى

تثرثر مع صديقاتها، اعتقدت النخبة المغتربة الحاكمة أن الدين هو أحد أسباب انهيار إمبراطوريتنا العثمانية المجيدة. لكن بدءًا من الستينيات رأوا أيضًا أن له قوة سياسية هائلة، إذا أظهرت للناخبين أنك متديّن ستحصل على مزيد من الأصوات، ومنذ تلك الفترة بدأت الطبقة العليا تخاف من الطبقات الدنيا، وأصبح الأتراك المدنيون أكثر تدينًا". كما تمّ تجاهل الفنون والعلوم الإنسانية بالمثل، ولم تكن أسرته متحمسة لفكرة أن يصبح رسامًا محترفًا. "لكن بدلًا من إرسالى كى أصبح مهندسًا مدنيًا، ربما بسبب من اعتقادهم أننى فتى فنان، رأوا أنه ينبغى أن أصبح مهندسًا معماريًا".

حين التحق باموق بالجامعة فى اسطنبول عام 1970، كان حرم الجامعة مقاتلاً ماركسيًا، وكان هو إلى جانب اليسار. "لكن على الرغم من أننى كنت أقرأ الأدب، وهناك تلك الأحزاب الماركسية الصغيرة، فإننى لم التحق أبدًا بأى منها، وكنت أذهب إلى البيت وأقرأ فرجينيا وولف، على الرغم من أنه كانت لدى حالات تعاطف، فإننى أنقذت روحى بقراءة وولف وفوكنر ومان وبروست، شعرت بالذنب، لكننى شعرت أيضًا أنهم أكثر إثارة للاهتمام". كان باموق قارئًا استثنائيًا للروايات الكلاسيكية الفرنسية، والروسية، الانجليزية، منذ طفولته، وبعد ثلاث سنوات من دراسة الهندسة المعمارية، "فجأة أعلنت أننى لن أذهب إلى المدرسة بعد ذلك، كما أننى لن أرسم، لأننى سأكتب روايات".

وعورة الرحلة

وتقول فريلى، إنه كان هناك عديد من المعاصرين، مثل باموق، مفكرين ملتويى الاهتمام، "لكن حين يسقطون إلى جانب الطريق، فإنهم يتشجعون ويكتشفون من هو فعلاً الذى ستتحقق كتابته. وكان ذلك أمرًا صعبًا. بالنسبة لعائلات من طبقته كانت الهندسة تعنى كل شىء. بطبيعة الحال، كان هناك بعض منّا مهتمين بالأشياء الفنية، لكن كان هناك شعور قوى بأنّ أى فرد يمتلك مهارات، ينبغى أن يوظفها من

أجل خدمة الوطن، لم تكن أسرته سعيدة أبدًا بما كان يفعل، لكن ذلك لم يكن يعنى ألّا يدعموه، لأن أسرتك هى أمنك الاجتماعى فى نهاية المطاف".

يقول باموق إنه كان يأخذ "مصروف جيب" من أبيه حتى عمر 32، "لكن حتى أبى، الذى ترجم أشعار فاليرى، قال إننى ينبغى أن أستمر حتى أنهى دراسة الهندسة المعمارية الغبية تلك، كان رأيهم أن كل الفنانين والمثقفين فى القطر ملعونين، لأنه لم يكن هناك الكثير من الاهتمام فيما ينبغى أن يعرضوه، وجميعًا كانوا سكارى. لذلك عملت بجهد كى أجعل نفسى روائيًا، وأن أنهى كتابى الأول. لم أرد أن يقول أى فرد – حتى لو كان ذلك ما أقوله لنفسى سرّا – إننى تركت المدرسة من أجل لا شيء، وضيعت حياتى".

وعلى الرغم من أن الجناح اليسارى نفسه، شعر ببعض التعاطف القليل مع الواقعية الاجتماعية، المجازة لجوركى أو شتاينبك أو بعض روائيى القرية الأتراك. "كانت هناك جماعات شعر حديث ومجلات تعاطفت معها، لكننى لم أطوّر حقيقة أى صداقات أدبية فى العشرينيات من عمرى. كنت متكبّرًا، وأزدريهم نسبيًا، مفكرًا أنهم مبسّطون قليلاً، وبسب من ذلك نشأت مشكلة نشر كتابى الأول". كان قد استغرق أربع سنوات لإتمامه، وهو رواية "جودت بيه وأبناؤه". "قصة بطولة لأسرة كانت حقيقية، تدور حول جده لأبيه وهو يجمع ثروته" – وعلى الرغم من أنها فازت فى منافسة كى تنشر، فان بإموق استمرّ فى مناشدة الناشر لمدة ثلاث سنوات أخرى قبل أن تصدر أخيرًا مطبوعة، ويضحك باموق، قائلًا: "أن تنشر فى انجلترا وأمريكا وبخمس وثلاثين لغة، لهو أمر سهل مقارنة بالمرة الأولى للنشر فى تركيا".

طوال وقت كتابة الرواية، كان باموق قد أدرج اسمه فى مدرسة الصحافة فقط، حتى يؤجل الخدمة العسكرية، ولكن عند بلوغه الثلاثين عام 1982، أدّى خدمته العسكرية، وحين انتهى منها تزوّج آيلين تيرجن، وهى باحثة تاريخية من سلالة روسية، وولدت ابنتهما ريا عام 1991، وتم طلاقهما منذ ثلاث سنوات. وقد طبعت

رواية "جودت بيه وأبناؤه" فى عام زواجه نفسه، تبعتها فى العام التالى رواية "المنزل الهادئ".

تطوّر رحلته الفنية

ترى الأستاذة بارلا أن باموق "وارث شديد الوعى للتراث الروائى، سواء بالنسبة للتراث التركى أم الغربى. وليست مصادفة أنه بدأ الكتابة بصيغة شديدة الكلاسيكية، فى رواية "جودت بيه وأبناؤه"، متحركًا بالتدريج نحو الحداثة فى رواية "البيت الهادئ"، إلى أعمال ما بعد المرحلة الاستعمارية وما بعد الحداثة، ضاربًا مثلاً بروايات: "القلعة البيضاء"، "الكتاب الأسود"، "الحياة الجديدة"، و"اسمى أحمر".

بعد نشر الرواية هناك فى عام 1985، كتب "القلعة البيضاء"، التى تدور أحداثها فى القرن السابع عشر حول عبد مسيحى مع سيده المسلم، وهما يتبادلان هويتهما.

تحرك آل باموق بعد ذلك إلى نيويورك لمدة ثلاث سنوات، حتى تحضّر آيلين للدكتوراه فى جامعة كولومبيا، وهناك التحق باموق بمدرسة آيوا للكتابة الإبداعية، ودرّس اللغة التركية لأحد الفصول، لكنه غالبًا ما شغل حجرة صغيرة فوق مكتبة كولومبيا، حيث بدأ العمل فى رواية **"الكتاب الأسود"**، التى كانت قصة معاصرة تدور حول محامى يبحث فى اسطنبول عن زوجته المفقودة.

يقول باموق "كان مهجعى يقع فوق ثلاثة ملايين كتاب، وكم كنت سعيدًا هناك". ثم يستطرد، قائلاً "كانت هناك مجموعة جيدة من الكتب التركية، التى ترجع إلى الثلاثينيات، وكثير منها لم تفضّ صفحاته بعد، لم ينظر إليها أحد من قبل".

الناشر كيث جولد سميث – الذى يعمل الآن مع "نوف" فى نيويورك– كان يعمل لحساب دار النشر الانجليزية "كاراكانت"، أوصى صديقًا تركيًا بعمل

باموق، ومن خلاله أصبحت رواية "القلعة البيضاء" أول رواية تترجم له إلى الانجليزية.

يقول جولد سميث: "كان أورهان باموق دائمًا شخصية شديدة الجاذبية، محوطًا باستمرار بهالة من الدخان، متناولا القهوة، ومتحدثًا بسرعة شديدة". ثم يستطرد، قائلاً "كان هناك تدفق فى عمله، على الرغم من أنه كانت هناك شخصيات تلك الفترة التاريخية، لكنه كان يوجّه شيئًا كامنًا فى جوهر ما يجرى هناك إلى عالم اليوم. كان واضحًا أنّه وضع إصبعه على شىء ما ينتمى إلى تركيا، لكن صداه يمتد بعيدًا إلى ما وراء المكان والزمان، اللذين يكتب حولهما بجلاء، إنه حقا كاتب أجيال".

الـوعـى بـتركيـته

تبيع كتب باموق على امتداد العالم، وهو يقول إن أول تأثير لهذا كان يجعله أكثر وعيًا بتركيته. "كنت مندهشًا أن كلمة تركى كانت تستخدم كنوع مرادف لاسمى، إذ بدلاً من كتابة "باموق يقول هذا أو ذاك"، كانوا يكتبون أن "هذا المؤلف التركى قال هذا أو ذاك"، لقد أزعجنى ذلك قليلاً، إذا كتبت مقالاً حول بروست أو همنجواى، فربّما أكتب أحيانًا أنه مؤلف فرنسى أو أمريكى، لكن ليس طوال الوقت، يبدو أنك إذا كتبت رواية فى ذلك الجزء من العالم، فإن جنسيتك ليست لها تلك الأهمية، لكن إذا كتبت رواية فى هذا الجزء من العالم، فإن جنسيتك، بل وحتى ربما أسوأ، فحتى عرقك سيكون مهمًا. حين يكتب كاتب انجليزى حول شأن الحب، فانه يكتب حول إنسانية الحب، لكن حين أكتب حول شأن الحب فإننى أتكلم حول شأن الحب التركى فقط".

يقول باموق "إنه حالما بدأ ينتشر، كان يتوقع أن يكون له رأى فى كل شىء. قد يسألونى عن مزيل رائحة العرق الذى أستخدمه، وكنت أجيبهم، حتى اكتسبت شهرة بأننى أجيب عن كل سؤال".

مـواقـف سـياسـية

ويستطرد، قائلا "لم أكن أولى اهتمامًا فى السنوات الثلاث أو الأربع الأولى للسياسة. هزأ الجيل السابق منى كشخص أصبح مشهورًا بعد انقلاب عسكرى. لقد استخدموا عملى كمنتج لذلك الانقلاب، وهو ما لم يكن صحيحًا بطبيعة الحال. لكن على الرغم من أننى لم أكن عضوًا فى أى حزب، فإننى ما أزال يساريًا مثلهم، وبينما نمت شهرتى، عرف الجيل الجديد آرائى عن أشياء كثيرة، وخصوصًا حول قضية الأكراد وحرية الخطاب".

كان هو واثنان من الروائيين الأكراد: ياسر كامل وعزيز نسين، أول كتاب من بلد مسلم أعلنوا رأيهم فى قضية الفتوى ضد سلمان رشدى. وبعد ثلاثة أيام ردّ الرئيس رافسنجانى من طهران شاكيًا أن جيران إيران يؤيدون رشدى، الذى أساء للنبى. "كنت مشهورًا عندئذ، لكن ليس إلى هذه الدرجة. لم يكن أحد يعرف عنوانى، لذلك لم أهتم كثيرًا".

بعد نجاح رواية "الحياة الجديدة"، وافق على بيع صحيفة كردية فى الطريق بعد تفجير مكاتبها بالقنابل، التى افترض بشكل عام أن من قام بذلك عملاء للحكومة. وفى سنوات كثيرة من الثمانينيات والتسعينيات نشبت حرب مدنية فى شرق وجنوب شرق تركيا، بين قوت الحكومة والثوار الأكراد، من حزب العمال الكردستانى المنفصل. يتذكر باموق "جوّ الإرهاب" فى ذلك الوقت، ويقول إنه حين حاول "يساريون وليبراليون وأكراد، ليسوا قوميين متطرفين، أن يفعلوا شيئًا ضد الحرب، وأرادوا استخدامى، وافقت".

كانت النتيجة أنه سمى "مرتد" على الصفحات الأولى فى الجرائد القومية، ولم تسامحه أبدًا أقسام من المجتمع التركى والدولة.

بدأ باموق يكتب مقالات مثيرة للجدل فى الصحف الألمانية، وفى نهاية

التسعينيات وقع بيانًا مع كتاب ومثقفين آخرين، واصفين سياسة الحكومة بالنسبة للأكراد بأنها "خطأ فادح"، أهدته الحكومة غصن زيتون مع وسام"الدولة للفنون"، لكن باموق رفض ذلك قائلا إنه إذا قبله، فلن يمكننى "أن أنظر فى وجوه البشر، الذين يعنينى أمرهم".

وهو يقول الآن إن الأكراد قد خسروا الحرب، التى يعتقد أنها "كانت شرًا لتركيا. كان يجب أن يكون هناك تراجع من كلا الطرفين وصولًا إلى السلام. ربّما وفر ذلك كثيرًا من الوقت، وربّما كان الأفضل للوطن، آمل فقط أن ينسى الأتراك بمرور الوقت بعضًا من تركيتهم، وأن ينسى الأكراد بعضًا من كرديتهم، وحلمى أن تقوم أوروبا بشيء يساعد على ذلك".

تقول فريلى "إنه كان شجاعًا بالنسبة لقضايا الإنسان، وكان محظوظًا أنه لم يسجن بسبب وجهات نظره، لقد انتهى الأمر بكثير من رفقاء الدراسة منا، ممن كان اهتمامنا بالسياسة من بعيد، إلى السجن، الحقيقة أنه يمكنه أن يفلت بقول أشياء عن الدولة بسبب من شهرته الدولية، لكنها تجعل التزامه أعظم بضرورة أن يقوم بذلك حين يستطيع، وهناك إحساس بأن قضية حقوق الإنسان ينبغى أن تحسم قبل منح أى فرصة لتركيا للانضمام إلى الاتحاد الأوروبى".

تقول أنال إن للكتاب رسالة غير عادية فى تركيا، "إنهم ليسوا فقط مجرد أفراد يعملون فى غرفهم، فالناس تسألهم حول أحداث اجتماعية وسياسية، وعليهم أن يجيبوا، وأن يقدموا إجابة محرّضة حتى يستطيع الناس أن ينظروا إلى الأشياء من زوايا مختلفة، شخصيًا أراه متوحّدًا، وقد يفضل أن يكون فى البيت يعمل، ويفكر فى الكتابة، ولكنه يعرف أيضًا أن لديه رسالة، وأن عليه أن يأخذ مسئولياته الاجتماعية والسياسية بجدية".

يقول باموق "يرى الناس أننى ينبغى أن أتمتع بثقة ذاتية عظيمة، حتى أستمر لمثل تلك الفترة الطويلة بدون أن أنشر"، ثم يستطرد، قائلاً: "وربما كان هذا صحيحًا،

لكننى كنت فى الحقيقة قد أحرقت مراكبى ولا يمكننى التراجع، وكان على أن أصل إلى ذلك الشاطئ، وهذا هو السبب فيما قمت به".

"هناك كُتَّاب مثل ناباكوف ونايبول وكونراد، الذين استبدلوا حضاراتهم وأممهم، بل وحتى لغتهم أيضًا، إنه تعلق شديد بالفكرة ومطابقة لزيّها الحديث فى الأدب، وهكذا فقد ارتبكت بشكل ما، لكننى لم أفعل أيًا من تلك الأشياء. لقد عشت فعليا فى الشارع نفسه طوال حياتى كلها، وأعيش حاليًا فى شقة المبنى نفسها التى نشأت فيها، وذلك هو كيف كان الأمر معى، وذلك هو ما أفعل. وانظر إلى المشهد أمامنا، من هنا، لن يكون من الصعب، أن ترى العالم".

* نشر هذا الحوار بجريدة "ذا جارديان" بتاريخ 8 مايو 2004





3- قررت أن أكون روائيا



أجرن الحوار: آنجل جيريا ـ كونتانا

ولد أورهان باموق فى عام 1952باسطنبول، حيث مازال يعيش، صنعت أسرته ثروة من بناء السكك الحديدية خلال الأيام الأولى للجمهورية التركية، التحق باموق بكلية روبرت، حيث يوفر لأبناء نخبة المدينة المميزة أسلوب تعليم مدنى وغربى، أبدى باموق منذ حياته المبكرة هوى متزايدًا نحو الفنون المرئية، لكن بعد الالتحاق بالجامعة لدراسة الهندسة المعمارية، قرر أنه يريد أن يكتب. وهو الآن أعظم مؤلف تركى مقروء بشكل واسع الانتشار.

نشرت روايته الأولى "جودت بيه وأبناؤه" عام 1982، وتبعتها رواية "المنزل الصامت" (1983)، "القلعة البيضاء" (1985/ والترجمة الإنجليزية فى 1991)، "الكتاب الأسود" (1990/ 1994)، "الحياة الجديدة" (1994/ 1997). حصل باموق عام 2003 على جائزة إمباك الأدبية الدولية بدبلن، عن رواية "اسمى أحمر" (1982/ 2001)، وهى تحكى بأصوات متعددة قصة جريمة غامضة وقعت فى القرن السادس عشر فى اسطنبول، وتكشف الرواية عن تيمات مركزية فى فن باموق القصصى: تعقيدات الهوية فى قطر يباعد بين الشرق والغرب، منافسة الأنساب، وجود الازدواج، القيمة الجمالية والأصالة، والقلق من التأثير الثقافى. تركز رواية "ثلج" (2002/ 2004) على راديكالية الدين والسياسة، وهى أول رواية من بين رواياته تواجه التطرّف السياسى فى تركيا المعاصرة، وتؤكد موقفه الخارجى،

وإن انقسم الرأى فى اللحظة نفسها فى الوطن، أحدث كتب باموق هو "اسطنبول: ذكريات ومدينة" (2003/ 2005)، وهو صورة مزدوجة لنفسه – فى طفولته وشبابه – والمكان الذى جاء منه.

أدير هذا الحوار مع أورهان باموق من خلال جلستين مستمرتين فى لندن وبالمراسلة، جرت الجلسة الأولى فى شهر مايو 2004 أثناء نشر الترجمة الانجليزية لرواية "ثلج"، حجزت غرفة خاصة للقاء، وأضيئت أنوار الفلوريسنت، وشارك جهاز تكييف فى إزعاج فضاء قبو الفندق، وصل باموق مرتديًا جاكت من قماش أسود قطنى متين، فوق قميص أزرق فاتح اللون وسروال فضفاض، وأبدى ملاحظة "قد نموت هنا دون أن يجدنا أحد"، تراجعنا إلى ركن هادئ مترف فى مدخل الفندق، حيث تحدثنا لمدة ثلاث ساعات، وكنّا نتوقف فقط لتناول القهوة أو ساندويتشات الدجاج.

عاد باموق ثانية إلى لندن فى إبريل 2005، من أجل نشر كتاب "اسطنبول"، فاستقر بنا المقام فى ركن مدخل الفندق نفسه، حيث تحدثنا لمدة ساعتين. فى البداية بدا متوترًا تمامًا، وكان ذلك بسبب أنه منذ شهرين مضيا، كان قد أجرى حوارًا مع جريدة "دير تاجس-آنزيجر" السويسرية، قال فيه عن تركيا "لقد قتل ثلاثين ألف كردى ومليون أرمينى على هذه الأراضى، ولم يجرؤ أحد على الحديث سواي". فجّرت هذه الملاحظة حملة قاسية ضد باموق فى الصحف التركية القومية، ورغم ذلك، أصرت الحكومة التركية على نفى وقوع مجزرة الإبادة الجماعية للشعب الأرمينى عام 1915 فى تركيا، وسنّت قوانين صارمة تمنع مناقشة الصراع الكردى المتنامى، رفض باموق أن يشارك فى الجدل بشكل عام، على أمل أن تهدأ الأمور، ومع ذلك، نشر

فى شهر أغسطس فى جريدة سويسرية أن ملاحظة باموق قد ترتب عليها توجيه الاتهام إليه طبقا للمادة 301/ 1 من مجموعة القوانين الجزائية التركية، بتهمة "تشويه سمعة" الهوية التركية، وهى جريمة يعاقب عليها بحكم قد يصل إلى الحبس ثلاث سنوات فى السجن، وبرغم انتهاك القانون، فقد قامت الصحافة العالمية بتغطية القضية، تمامًا مثلما نشط احتجاج قوى ضد الحكومة التركية، بواسطة أعضاء البرلمان الأوروبى وأعضاء نادى القلم الدولى، وحين مضت هذه المجلة للطبع فى منتصف نوفمبر، كان باموق قد استدعى للمثول أمام المحكمة فى 16 ديسمبر 2005 (وقد أسقطت الحكومة التركية هذه التهمة فى 21 يناير 2006 : ملاحظة المترجم).

ما شعورك بالنسبة لإجراء الحوارات؟

باموق: أشعر بعصبية أحيانًا، لأننى أعطيت أجوبة حمقاء لأسئلة معينة لا معنى لها. حدث هذا فى تركيا، مثلما حدث فى لندن، أتحدّث اللغة التركية بشكل سيء، وأتلفظ بجمل حمقاء، وقد هوجمت فى تركيا بسبب حواراتى أكثر منها بسبب كتبى، لا يقرأ المجادلون السياسيون وكتاب الأعمدة الروايات هناك.

كانت الاستجابة لكتبك فى أوروبا والولايات المتحدة إيجابية بشكل عام. ماذا كان موقف النقد منك فى تركيا؟

باموق: لقد انتهت السنوات الطيبة الآن، حين نشرت كتبى الأولى، كان مؤلفو الجيل السابق ينزوون إلى الظلّ، لذلك تمّ الترحيب بى، لأنى كنت مؤلفًا جديدًا.

حين تذكر الجيل الماضى، من تستعيده فى ذهنك؟

باموق: المؤلفون الذين شعروا بالمسئولية الاجتماعية، المؤلفون الذين شعروا أن الأدب يخدم الأخلاق والسياسة، وكانوا واقعيين تمامًا، وليسوا تجريبيين، مثل مؤلفين فى كثير من البلدان الفقيرة، الذى بددوا موهبتهم فى محاولة خدمة أمّتهم. لم أكن أريد أن أكون مثلهم، لأنى حتى فى شبابى، استمتعت بفوكنر، وفرجينيا وولف، وبروست، ولم أَتُقْ أبدًا إلى نموذج الواقعية الاجتماعية لشتاينبك أو جوركى، كما كان الإنتاج الأدبى فى الستينيات والسبعينيات، قد أصبح عتيق الطراز، لذلك تمّ الترحيب بى كمؤلف من الجيل الجديد.

بعد منتصف التسعينيات، حين بدأت كتبى تبيع بأعداد لم يحلم بها أحد أبدًا من

قبل فى تركيا، انتهت سنوات العسل مع الصحافة التركية والمثقفين، وبدءا من تلك اللحظة وصاعدًا، كان الاستقبال النقدى غالبًا رد فعل على الدعاية والمبيعات بدلاً من محتوى كتبى، الآن، لسوء الحظ، أصبحت سيء السمعة بسبب ملاحظاتى السياسية، التى جرى اجتزاء معظمها من حوارات دولية، بالإضافة إلى أن هناك هيمنة على نحو مخز لبعض الصحفيين القوميين الأتراك فى صحفهم، لجعلى أبدو أكثر تحررًا وسياسيًا أحمق، على غير ما أنا عليه فى الحقيقة.

إذا، هناك رد فعل عدائى على شعبيتك؟

باموق: يتلخص رأيى القوى فى إن ذلك نوع من العقاب على أرقام مبيعاتى وملاحظاتى السياسية، لكننى لا أودّ أن أستمر فى ترديد ذلك، لأن ذلك يبدو موقفًا دفاعيًا، إذ ربّما أكون قد حرّفت مجمل أبعاد الصورة.

أين تكتب؟

باموق: لقد اعتقدت دائمًا أن المكان الذى تنام فيه أو تتشارك فيه مع شريكك، ينبغى أن يكون منفصلاً عن المكان الذى تكتب فيه، لأن الطقوس المحلية والتفاصيل، تقتل الخيال بشكل ما. إنها تقتل روحى الحارسة، إنّ العمل اليومى المتكرر الأليف والمحلى يجعل التوق إلى العالم الآخر، الذى يحتاجه الخيال ليعمل، يزوى، لذلك كان لدى دائمًا ولسنوات طويلة مكتب أو مكان صغير بعيدًا عن المنزل، للعمل فيه، كما كان لدى دائمًا شققًا مختلفة.

لكننى قضيت ذات مرة نصف فصل دراسى فى الولايات المتحدة، حين كانت زوجتى السابقة تعدّ رسالة الدكتوراه بجامعة كولومبيا. كنّا نعيش فى شقة للطلاب المتزوجين، ولم يكن هناك أى فراغ فيها، ولذلك كان على أن أنام وأكتب فى المكان نفسه، حيث كانت تحيط بى كل الوسائل التى تذكرنى بحياتى العائلية فى تركيا، وهو ما أزعجنى. وقد اعتدت هناك على أن أودع زوجتى كل صباح، كما لو كنت

ذاهبًا إلى العمل. ثم أغادر المنزل، وأتجوّل حول عدّة بنايات، ثم أرجع كشخص يعود من مكتبه.

وقد وجدت منذ عشر سنوات شقة تطلّ على مضيق البوسفور، مع منظر للمدينة القديمة، وربّما تطلّ هذه الشقة على واحد من أجمل المشاهد فى اسطنبول. إنّها على بعد خمس وعشرين دقيقة مشيًا على الأقدام من مكان إقامتى. وهى ممتلئة بالكتب، ومكتبى يطلّ مباشرة على المنظر، وهناك أقضى فى المتوسط عشر ساعات يوميًا.

عشر ساعات يوميًا؟

باموق: نعم، أنا عامل صعب المراس. إننى أستمتع بذلك. يقول الناس إننى طموح، وربّما كان ذلك صادقا أيضًا، لكننى واقع فى حبّ ما أفعل، إننى أتمتع بالجلوس إلى مكتبى مثل طفل يلعب بلعبه، إنه عمل أساسًا، لكنه ممتع ولعبى أيضًا.

أورهان، المسمى على اسم غيره، وهو الراوى أيضًا فى رواية "ثلج"، يصف نفسه ككاتب فى محل تجارى، يجلس أمام مكتبه فى الوقت نفسه كل يوم. هل لديك النظام نفسه مع الكتابة؟

باموق: أؤكد على الطبيعة الكهنوتية للروائى، مقارنة بما يواجه الشاعر، الذى يمتلك تراثًا شهيرًا هائلاً فى تركيا، أن تكون شاعرًا، فهو ما يعنى أن تكون محبوبًا ومحترمًا. كان معظم السلاطنة والعثمانيين ورجال الدولة شعراء. لكن ليس بالشكل الذى نفهم به الشعر حاليًا، كان ذلك أسلوبًا لتأسيس نفسك كمثقف على مدار مئات السنين. وقد اعتاد معظم هؤلاء الناس أن يجمعوا قصائدهم فى مخطوطات تسمى دواوين. وفى الحقيقة، فإن اجتماعات الشعر العثمانية الرسمية تسمى ديوان شعرى، وقد أنتج نصف رجال الدولة العثمانية دواوين، إنه أسلوب متكلف ومعلّم لكتابة أشياء، لها قواعد وطقوس، شديدة التقليدية والتكرار أيضًا. لكن بعد أن

غزت الأفكار الغربية تركيا، اختلطت فى العصر الفكرة الرومانسية والحديثة للشاعر، الذى يحترق من أجل الحقيقة، ممّا أضاف ثقلاً إضافيًا إلى شهرة الشاعر. ومن ناحية أخرى، فإن الروائى هو أساسًا شخص يجتاز مسافة عبر صبره، ببطء مثل نملة، لا يبهرنا الروائى برؤيته الرومانسية والشيطانية، بل يبهرنا بصبره.

ألم تكتب شعرًا على الإطلاق؟

باموق: غالبًا ما أسْأل عن ذلك، وقد فعلت ذلك حين كنت فى الثامنة عشرة من عمرى، ونشرت فعلاً بعض القصائد فى تركيا، ثم اعتزلت. تفسيرى، هو أننى تيقنت أن الشاعر هو الشخص الذى يتحدث الإله من خلاله. يجب أن تكون مسكونًا بالشعر، جرّبت يدى فى الشعر، لكننى سرعان ما تيقنت بعد فترة أنّ الإله لم يكن يتحدث من خلالى، كنت أسفًا لذلك، ثم حاولت أن أتخيّل إذا ما تحدث الإله من خلالى، فماذا كان سيقول؟ وبدأت أكتب على نحو موسوس جدًا، وببطء، محاولاً أن أصوّر ذلك، وتلك هى كتابة النثر، أو الكتابة القصصية، لذلك، أعمل مثل كاتب فى محل تجارى، بعض الكتاب الآخرين يعتبرون هذا التعبير جزءًا من إهانة، لكننى أقبل به، إننى أعمل فعلًا مثل كاتب فى محل تجارى.

هل تعنى أن كتابة النثر أصبحت أسهل بالنسبة لك بمضى الوقت؟

باموق: لسوء الحظ، لا. أشعر أحيانًا أن شخصية ينبغى أن تدخل مجالاً، ولا زلت لا أعرف كيف أدعها تدخل، ربّما أتمتع بثقة ذاتية زائدة، قد تكون غير مفيدة أحيانًا، لأنك عندئذ لن تجرب، بل ستكتب فقط ما سيرد إلى ذهنك، لقد كنت أكتب القصة للثلاثين عامًا الماضية، وهو ما يجعلنى أعتقد أننى قد تحسنت قليلاً، لكننى حتى الآن لا أزال أصل إلى نهاية قاحلة، حيث أعتقد أنه لن يبقى هناك أحد، وذلك حين لا تستطيع أن تدخل شخصية إلى مجال معين، ولا أدرى ماذا أفعل، وما زلت كذلك! حتى بعد ثلاثين عامًا.

إنّ تقسيم الكتاب إلى فصول، هو أمر شديد الأهمية لأسلوبى فى التفكير، حين أكتب رواية، إذا كنت أعرف خط كل القصة مقدّمًا – وغالبا ما يكون الأمر كذلك – فإننى أقسّمها إلى فصول، وأعمل فكرى فى التفاصيل، التى أحبّ أن تحدث فى كل فصل، ليس من الضرورى أن أبدأ بالفصل الأول وأكتب الفصول الأخرى بالترتيب، وحين يحدث لى توقف، وهو ما لا يعتبر شيئًا مهلكا بالنسبة لى، فإننى أستمرّ مع ما يجتذب خيالى، ربّما أكتب من الفصل الأول إلى الفصل الخامس، ثم إذا لم أكن أستمتع بالأمر، فإننى أقفز متخطيًا الفصول إلى الفصل الخامس عشر، وأكمل من هناك.

هل تعنى أنك ترسم بالتفصيل الكتاب كله مقدمًا؟

باموق: كلّ شىء. وللمثال، فان لرواية "اسمى أحمر" فصول كثيرة، وقد خصصت لكل شخصية عددًا محددًا من الفصول. حين أكتب، أرغب أحيانًا فى الاستمرار "متلبسًا" احدى الشخصيات، لذلك حين أنهيت أحد فصول شخصية "شكورة"، ربّما الفصل السابع، فإننى سرعان ما انتقلت إلى الفصل الحادى عشر، الذى كان يخصّها أيضًا، أحبّ أن أكون "شكورة"، إن الانتقال من شخصية إلى أخرى قد يكون أمرًا محزنًا أحيانًا.

لكننى دائمًا ما أكتب الفصل الأخير فى النهاية، ذلك نهائى. أحبّ أن أعتصر نفسى، سائلاً إيّاها عمّا ينبغى أن تكونه الخاتمة، يمكننى أن أنفذ الخاتمة مرة واحدة فقط. قرب الانتهاء وباتجاه الخاتمة، أتوقف وأعيد كتابة الفصول الأولى.

هل كان لك أى قارئ، أثناء عملك؟

باموق: أقرأ دائمًا عملى مع شخص أشاركه حياتى، وأكون شديد الامتنان عادة للشخص، الذى يقول لى أرنى أكثر، أو أرنى ما أنجزته اليوم. إن ذلك لا يمدّنى فقط بقليل من الضغط الضرورى، لكنه يشبه أيضًا أن تكون كأم أو أب يربت على

ظهرك، قائلًا: أحسنت. أحيانًا، قد يقول شخص، آسف، أنا لا أحب ذلك، وهو ما يكون جيِّدًا أيضًا، إننى أحب ذلك الطقس.

دائما ما أتذكر **توماس مان**، أحد نماذجى الحاكمة، لقد اعتاد أن يحضر كلّ أفراد الأسرة معًا، أطفاله الستة وزوجته، اعتاد أن يقرأ لكل أسرته مجتمعة معًا. أحبّ ذلك. أب يحكى قصة.

حين كنت شابًا أردت أن تكون رسامًا، متى تحوّل حبك للرسم إلى الكتابة؟

باموق: كان ذلك فى الثانية والعشرين من عمرى. حين كنت فى السابعة أردت أن أكون رسامًا، وتقبلت أسرتى هذا الأمر، واعتقدوا جميعًا أننى سأكون رسامًا مشهورًا، لكن شيئًا طرأ على تفكيرى، حين تيقنت أن البرغى كان غير محكم، فأوقفت الرسم فورًا وبدأت كتابة روايتى الأولى.

كان البرغى غير محكم؟

بإموق: لا يمكننى أن أقول ما الأسباب التى دعتنى إلى فعل ذلك، نشرت حديثًا كتابا يدعى "**اسطنبول**". نصفه سيرتى الذاتية حتى تلك اللحظة، والنصف الآخر عبارة عن مقال حول اسطنبول، أو بتحديد أكثر رؤية طفل لاسطنبول، إنه مركب من تفكير حول صور ومشاهد وعمليات وظواهر مدينة، والإدراك الحسى لطفل فى تلك المدينة، وسيرة ذلك الطفل الذاتية، كان نص الجملة الأخيرة من الكتاب، هو "**لا أريد أن أكون فنانًا**"، قلت "**بل سأكون كاتبًا**"، وهذه الجملة لم تفسّر، رغم أن قراءة الكتاب كله قد تفسّر شيئًا.

هل كانت أسرتك سعيدة بهذا القرار؟

باموق: كانت أمّى مستاءة. وكان أبى أكثر تفهّمًا، لأنه أراد فى شبابه أن يكون شاعرًا، وترجم فاليرى إلى اللغة التركية، لكنه استسلم حين سخرت منه دائرة الطبقة العليا، التى ينتمى إليها.

إذَن، تقبلت أسرتك أن تكون رسامًا، لا أن تكون روائيًا؟

باموق: نعم، فقد ظنوا أننى لن أكون رسامًا بدوام كامل، كان تقليد الأسرة يكمن فى الهندسة المدنية. كان جدّى مهندسًا مدنيًا كون ثروة من بناء السكك الحديدية. خسر أعمامى وأبى المال، لكنهم ذهبوا جميعًا إلى كلية الهندسة نفسها، بجامعة اسطنبول الفنية. كنت أتوقع أن التحق بها، وقلت حسنًا، سألتحق بها. ولكن ما دمت كنت فنانًا فى الأسرة، فينبغى أن أصبح مهندسًا معماريًا. بدا أن ذلك كان حلًا مرضيًا للجميع، وهكذا ذهبت إلى تلك الجامعة، لكن فجأة فى منتصف كلية الهندسة المعمارية هجرت الرسم، وبدأت كتابة الروايات.

هل كانت روايتك الأولى حاضرة فى ذهنك حين قررت أن تهجر الرسم؟ وكانت هى السبب فى اتخاذ ذلك القرار؟

باموق: بقدر ما أتذكر، فإننى أردت أن أكون روائيًا قبل أن أعرف ما سأكتب. فى الحقيقة، إننى حين اتخذت قرار الكتابة، كانت لدى بدايتان أو ثلاث بدايات زائفة، وما تزال لدى دفاترها، لكن بعد ما يقرب من ستة شهور، بدأ مشروع روايتى الرئيسى، الذى نشر فيما بعد بعنوان "جودت بيه وأبناؤه".

لم تترجم تلك الرواية إلى اللغة الانجليزية؟

باموق: إنها أساسًا قصة مليئة بأعمال بطولية عائلية، مثل رواية "آل فورسايت"، أو رواية "آل بودنبروك" لتوماس مان، لم يمض وقت طويل بعد كتابتها، إلاّ وبدأت أندم لأننى كتبت شيئًا عتيق الطراز، من نوع رواية القرن التاسع عشر، أسفت لكتابتها، لأننى عندما قارب عمرى الخامسة والعشرين أو السادسة والعشرين، بدأت أفرض على نفسى فكرة أننى ينبغى أن أكون مؤلفًا حداثيًا، بمضى الوقت، كانت الرواية قد نشرت أخيرًا، وأنا فى الثلاثين من عمرى، لكننى كتابتى قد أصبحت أكثر تجريبية.

حين قلت إنك تريد أن تكون أكثر حداثة، وتجريبية، هل كان لديك نموذج معيّن في ذهنك؟

باموق: في ذلك الوقت، لم يعد الكتاب العظماء تولستوى، وديستويفسكى، وستاندال، وتوماس أبطالاً لى، بل أصبح أبطالى هم فرجينيا وولف، وفوكنر. ويمكننى أن أضيف الآن بروست وناباكوف إلى تلك القائمة.

كان السطر الافتتاحى فى رواية "الحياة الجديدة": "قرأت ذات يوم كتابًا، فتغيّرت حياتى كلها". هل كان لأى كتاب هذا التأثير عليك؟

باموق: كانت رواية **"الصخب والعنف"** لفوكنر شديدة الأهمية بالنسبة لى، حين كنت فى الحادية والعشرين أو الثانية والعشرين، اشتريت نسخة من طبعة بنجوين. كان من الصعب أن أفهم، خصوصًا مع لغتى الانجليزية الفقيرة. لكن كانت هناك ترجمة رائعة للرواية إلى اللغة التركية، لذلك كنت أضع الترجمة التركية والنسخة الانجليزية معًا على المائدة، وأقرأ نصف مقطع من إحداهما، ثم أعود إلى الأخرى. لقد أثّر فىّ ذلك الكتاب كثيرًا، وكان بقية التأثير هو الصوت الذى طوّرته، إذ سرعان ما بدأت أكتب بالضمير الأول منفردًا، أشعر بشكل أفضل معظم الوقت حين أكون متقمصًا شخصية فرد آخر، عنه عندما أكتب بالضمير الثالث.

تقول إن الأمر استغرق سنوات، حتى تنشر روايتك الأولى؟

باموق: لم تكن لدى أية صداقات أدبية فى العشرينيات من عمرى، فلم أكن أنتمى إلى أى جماعة أدبية فى اسطنبول، وكان الأسلوب الوحيد لنشر كتابى هو أن أتقدم إلى مسابقة أدبية للمخطوطات، غير المنشورة فى تركيا، فعلت ذلك وكسبت الجائزة، التى كانت أن تنشر الرواية بواسطة ناشر كبير جيد، فى الوقت الذى كان فيه الاقتصاد التركى فى حالة سيئة، فوافقوا على أن يعطونى عقدًا، لكنهم أخّروا طباعة الرواية.

هل نشرت روايتك الثانية بشكل أكثر سهولة، وبسرعة أكبر؟

باموق: كان كتابى الثانى سياسيًا، وليس ذلك دعاية. لقد كنت فعلاً أكتبه أثناء انتظار ظهور الكتاب الأول، وقد استغرق هذا الكتاب ما يقرب من سنتين ونصف السنة، وفجأة وقع انقلاب عسكرى ذات ليلة، حدث ذلك عام 1980. وفى اليوم التالى، قال الناشر المتوقع للكتاب الأول "جودت بيه وأبناؤه"، إنه لن ينشره، رغم أنّ لدينا عقدًا. أدركت فى ذلك اليوم أننى حتى لو أنهيت كتابى الثانى – الكتاب السياسى – فإننى لن أكون قادرًا على نشره لمدة خمس أو ست سنوات، لأن النظام العسكرى لن يسمح به، فتوالت الأفكار على ذهنى كما يلى: فى الثانية والعشرين من عمرى قلت إننى سأكون روائيًا، وكتبت لمدة سبع سنوات على أمل أن ينشر لى شىء فى تركيا، فلم ينشر أى شىء، والآن بعد أن قاربت الثلاثين، ليست هناك إمكانية لنشر أى شىء، ولا تزال لدى مائتان وخمسون صفحة من تلك الرواية غير مكتملة فى أحد أدراجى.

وفورًا بعد الانقلاب العسكرى، وحتى لا أصاب بالإحباط، بدأت كتابًا ثالثًا، الكتاب الذى أشرت إليه بعنوان **"المنزل الصامت"**. ذلك هو ما كنت أعمل عليه عام 1982، حين نشر أخيرًا كتابى الأول، وقد استقبلت رواية **"جودت بيه وأبناؤه"** بشكل طيب، وهو ما عنى إمكانية نشر الكتاب، الذى كنت أكتبه حينئذ. وهكذا، كان الكتاب الثالث الذى كتبته، هو الكتاب الثانى من ناحية النشر.

ما الذى جعل روايتك لا تنشر تحت حكم العهد العسكرى؟

باموق: كانت شخصياتها من شباب الطبقة العليا الماركسيين، كانت تتقاتل وتنتابها الغيرة كل من الأخرى، وتتآمر لتفجّر موكب رئيس الوزراء.

جماعات ثورية خادعة؟

باموق: كانوا من شباب الطبقة العليا، مع عادات أغنياء يتظاهرون أنهم أكثر

تحررًا، لكننى لم أكن أصدر حكمًا أخلاقيًا على ذلك، بل بالأحرى كنت أحاول أن أجعل شبابى رومانسيًا بشكل ما، وكانت فكرة إلقاء قنبلة على رئيس الوزراء كافية لمصادرة الكتاب، لذلك لم أنهه، يتغيّر الفرد، بينما هو يكتب كتبًا، لا يمكن أن تفترض أنه الشخص نفسه ثانية. لا يمكن أن تستمر أبدًا كالسابق. يمثل كل كتاب يكتبه الكاتب مرحلة من مراحل تطوره، يمكن النظر إلى روايات الكاتب كمعلم لتطوره الروحى، لذلك لا يمكنك التراجع، إذ فور أن تموت مرونة النص، لن يمكنك أن تحركها ثانية.

كيف تختار شكل رواياتك، وأنت تجرّب مع الأفكار؟ وهل تبدأ من صورة، أو من جملة افتتاحية؟

باموق: ليست هناك صيغة ثابتة، لكننى أجتهد ألاّ أكتب روايتين فى الحالة نفسها، بل أحاول أن أغيّر كل شىء، وذلك هو السبب فى أن كثيرًا من قرائى أخبرونى بأنهم أحبوا تلك الرواية، لكن من المؤسف أنك لم تكتب روايات أخرى مثلها، أو لم أستمتع بأى من رواياتك، حتى قرأت تلك الرواية، وقد سمعت ذلك بشكل خاص عن رواية "**الكتاب الأسود**"، وأنا أكره فى الحقيقة أن أسمع ذلك، إنه أمر ممتع، وتحدّ، أن تجرب مع الشكل والأسلوب، واللغة والحالة والشخصية، وأن تفكر فى كل كتاب بشكل مختلف.

قد يأتى الأمر المهمّ بالنسبة لكتاب من منابع مختلفة، لقد أردت فى رواية "**اسمى أحمر**" أن أكتب عن طموحى لأصبح رسامًا، كانت تلك بداية خاطئة، حين بدأت أكتب دراسة مركزًا فيها على رسّام، ثم حولت الرسام إلى مجموعة رسامين مختلفين يعملون معًا فى مرسم، فتغيّرت بالتالى وجهة النظر بعد أن أصبح هناك الآن رسامون آخرون يتكلمون، فى البداية فكرت أن أكتب عن رسام معاصر، ثم فكرت أن ذلك الرسام التركى ربما يكون متولدًا من الغرب، شديد التأثر به،

لذلك رجعت إلى الوراء فى الزمن، كى أكتب عن رسامى الصور المنمنمة. ذلك هو كيف وجدت موضوعى.

بعض الموضوعات تتطلب أيضًا تجديدات فى شكل معين، أو فى خطط السرد. أحيانًا للمثال، تكون قد شاهدت شيئًا أو قرأت شيئًا، أو كنت فى السينما، أو قرأت مقالاً فى جريدة، ثم تفكر سأجعل البطاطا أو الشجرة تتكلم، فور أن تأتيك الفكرة، تبدأ فى التفكير فى تناسق واستمرارية الرواية، وتشعر بشعور جميل، فلم يفعل أحد هذا من قبل.

أخيرًا، قد أفكر فى أشياء معينة سنين طويلة، وقد تكون هناك أفكار أقولها لأصدقائى المقربين، كما أحتفظ بكثير من دفاتر المذكرات، لروايات محتملة قد أكتبها، أحيانًا لا أكتبها، لكن إذا فتحت دفتر مذكرات، وبدأت أسجّل ملاحظات فهو ما يبدو وكأننى سأكتب تلك الرواية، كما أننى حين أنهى إحدى الروايات، فربّما يستقر قلبى على واحد من بين تلك المشروعات، وبعد الانتهاء من رواية بشهرين، أبدأ كتابة رواية أخرى.

لا يناقش كثير من الروائيين أبدًا أعمالهم قيد الإنجاز، هل تحتفظ أنت أيضًا بها سرًا؟

باموق: أنا لا أناقش القصة أبدًا، وحين يسألنى الناس فى مناسبات رسمية عمّا أكتب، تكون لدى جملة واحدة كإجابة جاهزة: إنها رواية تجرى أحداثها فى تركيا المعاصرة، إننى أنفتح على عدد محدود جدًا من البشر، وفقط حين أعرف أنهم لن يؤذونى، ما يحدث هو التحدث عن وسائل تحايل: للمثال، سأجعل سحابة تتكلم. أحب أن أرى رد فعل الناس عن ذلك، انه أمر طفولى، فعلت هذا كثيرًا أثناء كتابة **"اسطنبول"**. إنّ عقلى مثل عقل طفل صغير لعوب، يحاول أن يظهر لأبيه كم هو بارع.

إنّ تعبير "أسلوب تحايل" له مدلول سلبى.

باموق: قد تبدأ بأسلوب تحايل، لكن إذا آمنت بجديته الأدبية والأخلاقية، فإنه يتحول فى النهاية إلى ابتكار أدبى جاد، إنه يصبح تعبيرًا أدبيًا.

يصنف النقاد غالبًا رواياتك بأنها بعد حداثية، ومع ذلك يبدو لى، أنك أخذت حيلك السردية من منابع تراثية، لقد استشهدت للمثال، بألف ليلة وليلة، ونصوص كلاسيكية أخرى من التراث الشرقى؟

باموق: بدأ ذلك فى رواية **"الكتاب الأسود"**، رغم أننى قرأت بورخيس وكالفينو مبكرًا. ذهبت مع زوجتى إلى الولايات المتحدة عام 1985، وهناك واجهت شهرة وثراء الثقافة الأمريكية الضخمة، وكتركى قادم من الشرق الأوسط، يحاول أن يؤسس نفسه كمؤلف شعرت بالرعب، لذلك تراجعت عائدًا إلى الوراء، إلى "جذورى". وتأكد لى أن على جيلى أن يبتكر أدبًا عالميًا حديثًا.

لقد حررنى بورخيس وكالفينو، كان مدلول التراث الأدبى الإسلامى شديد الرجعية، سياسيًا جدًا، واستخدم بواسطة محافظين بمثل تلك الأشكال القديمة والأساليب السخيفة، التى لم أفكر أبدًا بإمكانية الاستفادة منها، ولكن فور أن كنت فى الولايات المتحدة، تأكَّد لى إمكانية الرجوع إلى تلك المادة بشكل ذهنى كالفينى أو بورخيسى، وتوجّب على أن أبدأ بوضع تمييز قوى بين المفاهيم الدينية والأدبية للأدب الإسلامى، حتى يمكننى أن أستفيد بسهولة من ثروتها من الألعاب وأساليب التحايل، والحكايات الرمزية. كان لتركيا تراث أدبى زخرفى متكلف مصقول بدرجة عالية. ثم أفرغ الكتّاب المتورطون اجتماعيًا أدبنا من محتواه التجديدى.

هناك رموز تكرر نفسها فى تراث حكى القصص الشفهى، للهند والصين وفارس. قررت أن أستخدمها وأضعها فى اسطنبول معاصرة، إنّها تجربة: ضع كل شىء معًا، مثل كولاج الدادائيين. ويمتلك كتاب **"الكتاب الأسود"** تلك

الخاصية. أحيانًا تنصهر كل تلك المصادر معًا، وينبثق شيء جديد، وهكذا وضعت فى اسطنبول القصص المعاد كتابتها، مضيفًا حبكة بوليسية، فنتج "الكتاب الأسود"، لكن كانت فى منبعه كل الثقافة الأمريكية بكل عنفوانها، ورغبتى فى أن أكون كاتبًا تجريبيًا جادًا. لم أستطع أن أكتب تسجيلاً اجتماعيًا عن مشاكل تركيا، التى كنت مرعوبًا منها، لذا كان على أن أحاول أن أفعل شيئًا آخر.

ألم يثر اهتمامك أبدًا أن تقدم تسجيلاً اجتماعيًا من خلال الأدب؟

باموق: لا. كنت أنتمى إلى الجيل الأكبر من الروائيين، خصوصًا فى الثمانينيات. أقول هذا بكل الاحترام الواجب، لكن ما كان يعنيهم كان ضيّقًا ومحدودًا.

دعنا نعود إلى ما قبل "الكتاب الأسود". ما الذى ألهمك لتكتب رواية "القلعة البيضاء". إنه أول كتاب تستخدم فيه تيمة تكررت بعد ذلك على امتداد أعمالك، وهى تقمص شخصية أخرى، لماذا تعتقد أن فكرة أن تصبح شخصًا آخر، بزغت على نحو غير متوقع فى عالمك القصصى؟

باموق: إنه أمر شديد الخصوصية، لدى أخ منافس شديد، يكبرنى فقط بثمانية عشر شهرًا، على أيّة حال، كان أبى، الأب الفرويدى، كما يقال. كان هو من أصبح ذاتى البديلة، ممثل السلطة، من ناحية أخرى، كانت بيننا منافسة ورفقة الإخوة. إنّها علاقة شديدة التعقيد، وقد كتبت بشكل مكثف عن ذلك فى كتاب "**اسطنبول**". كنت مثالاً للولد التركى، جيّد فى كرة القدم، ومتحمس لكل أنواع الألعاب والمنافسات، وكان ناجحًا جدا فى المدرسة، بشكل أفضل منى. شعرت بالغيرة تجاهه، وكان هو يشعر بالغيرة تجاهى أيضًا، كان هو الشخص العاقل والمسئول، الشخص الذى يتوجه إليه متفوقونا، وبينما كنت أتابع المباريات، كان هو قد تابع قواعد اللعب، كنّا نتنافس طوال الوقت، وتخيّلت أن أكون هو، ذلك النوع من الأمور، وهو ما أرسى نموذجًا بعد ذلك، كانت التيمات الصادقة بالنسبة لى هى الحسد والغيرة، كنت قلقًا دائمًا حول مدى قوّة أخى، أو أن نجاحه ربّما أثر علىَّ. هذا

جزء أساسى من روحى. كنت معنيًا بذلك، ولذلك وضعت مسافة بين نفسى وهذه المشاعر، كنت أعرف أنها سيئة، وكشخص متحضر قررت أن أحاربها، لن أقول إننى ضحية الغيرة. لكن تلك هى مجرد النقاط العصبية، التى كنت أحاول أن أتعامل معها طوال الوقت، وبطبيعة الحال، أصبحت فى نهاية المطاف، هى الموضوع الرئيسى فى كل قصصى، وفى رواية **"القلعة البيضاء"**، للمثال، العلاقة الماشوسية السادية (التى تتلذذ بالتعذيب) بين الشخصيتين الرئيسيتين، كانت مؤسسة على علاقتى مع أخى.

على الجانب الآخر، فإن تيمة تقمص شخصية أخرى انعكست على هشاشة المشاعر التركية، حين واجهت الثقافة الغربية، بعد كتابة **"القلعة البيضاء"** تأكد لى أن هذه الغيرة – القلق حول التأثر بشخص آخر – تشبه موقع تركيا حين تنظر غربًا، وكما تعلم، فإنّ التوق إلى أن تصبح متغرّبًا، ومن ثم تصبح متهمًا بأنك غير موثوق به بما فيه الكفاية، فأنت تحاول أن تمسك بالروح الأوروبى، ثم تشعر بالذنب من الانسياق إلى التقليد، إن ارتفاعات وانخفاضات هذه الحالة حافلة بذكريات العلاقة بين أخوين متنافسين.

هل تعتقد أن المواجهة الثابتة بين تركيا الشرقية والنبضات الغربية ستحلّ دائمًا بشكل سلمى؟

باموق: أنا متفائل. لا ينبغى أن تقلق تركيا من أن لديها روحين، بالانتماء إلى ثقافتين مختلفتين، وأنها تمتلك جوهرين، يجعل انفصام الشخصية/ الشخص ذكيًا، قد تفقد علاقتك مع الواقع – أنا كاتب قصصى، لذلك لا أعتقد أن انفصام الشخصية أمر سيء – لكن لا ينبغى أن تقلق منه، إذا قلقت كثيرًا جدًّا، فقد يقتل جزء منك الآخر، وتترك بروح وحيدة، وذلك أسوأ من أن تكون مريضًا، تلك هى نظريتى، وأنا أحاول أن أنشرها فى السياسة التركية، بين السياسيين الأتراك، الذين يطالبون بأن يكون القطر روحًا واحدة متسقة، تلك التى ينبغى أن تنتمى إمّا إلى الشرق أو الغرب، أو تكون قومية. إننى انتقد وجهة النظر الأحادية تلك.

كيف يبلغ ذلك فى تركيا؟

باموق: كلما زادت فكرة الديمقراطية، التى تأسست عليها تركيا الليبرالية، ازداد قبول تفكيرى، يمكن لتركيا أن تلتحق بالاتحاد الأوروبى فقط مع هذه الرؤية، إنه أسلوب نضال ضد الأمية، نضال بلاغتنا ضدهم.

لكن فى كتاب "اسطنبول"، وبالأسلوب الذى جعلت به المدينة رومانسية، بدا وكأنك تنعى خسارة الإمبراطورية العثمانية؟

باموق: أنا لا أنعى الإمبراطورية العثمانية، إننى متغرّب، وأنا سعيد أن عملية التغريب تجرى، إننى أنتقد فقط الأسلوب المحدود، الذى تفهم به النخبة الحاكمة - وأنا أعنى كلا البيروقراطيين والأثرياء الجدد - التغريب، إنهم يفتقرون إلى الثقة الضرورية لخلق ثقافة قومية غنية برموزها وشعائرها الخاصة، إنهم لا يتشوّقون إلى خلق ثقافة اسطنبولية، تكون مركبًا عضويًا من شرق وغرب، لأنهم يضعون فقط أشياء شرقية وغربية معًا، كانت هناك بطبيعة الحال، ثقافة محليّة عثمانية قوية، لكنها تزوى بالتدريج، ما ينبغى عليهم أن يفعلوه، ولا يمكنهم أن يقوموا به بشكل كاف، هو خلق ثقافة محلية قوية، تكون مركبًا - ليس تقليدًا - من ماضى الشرق وحاضر الغرب. إننى أحاول أن أقوم بالأمر نفسه فى كتبى. ربّما ستقوم به أجيال جديدة. كما أن دخول الاتحاد الأوروبى لن يدمّر الهوية التركية، بل سيجعلها تزدهر وتمنحنا مزيدًا من الحرية ومزيدًا من الثقة الذاتية، لخلق ثقافة تركية جديدة. ليس الحلّ فى التقليد الأعمى للغرب، أو التقليد الأعمى للثقافة العثمانية الخامدة، ينبغى أن نفعل شيئًا بهذه الأشياء، دون أن نقلق كثيرًا من الاعتماد على واحدة منهما.

ومع ذلك فقد بدا فى كتاب "اسطنبول" أنك تتماثل مع الأجنبى، من خلال نظرة غربية فوق مدينتك الخاصة؟

باموق: لكننى أفسّر أيضًا السبب فى أن فكر التغريب التركى، يمكن أن يتماثل مع نظرة غربية، إنّ تقدّم اسطنبول هو عملية تماثل مع الغرب، هناك دائمًا انقسام

ثنائى، ويمكنك أن تتماثل بسهولة مع الغضب الشرقى أيضًا. أحيانًا يكون أى فرد مستغربًا وأحيانًا يكون شرقيًا، بينما هو فى الحقيقة مركب ثابت من الاثنين. أحبّ فكرة إدوارد سعيد عن التكيّف، لكن ما دامت تركيا لم تكن أبدًا مستعمرة، فإن جعل تركيا رومانسية، لم يكن أبدًا مشكلة للأتراك، فلم يذلّ الرجل الغربى الأتراك بالأسلوب نفسه الذى أذلّ به العرب أو الهنود، تمّ غزو اسطنبول فقط لمدة سنتين، ورحلت سفن العدو كما جاءت، لذلك لم تترك ندبًا على روح الأمة، ما ترك ندبًا عميقًا هو فقدان الإمبراطورية العثمانية، لذلك ليس لدى ذلك القلق بالشعور بأنّ الغربيين ينظرون إلينا نظرة دونية، رغم أنه بعد إنشاء الجمهورية كان هناك نوعٌ من الرعب، لأن الأتراك أرادوا أن يستغربوا، لكنهم لم يقطعوا شوطًا كافيًا، ممّا خلف شعورًا بدونية ثقافية، ينبغى علينا أن نواجهها، وهو ما أفعله أحيانًا.

من ناحية أخرى، ليست الندوب عميقة بعمق الأمم الأخرى، التى كانت محتلة لفترة مائتى سنة، ومستعمرة، لم يقهر الأتراك أبدًا بواسطة القوى الغربية، كان القهر الذى عانى منه الأتراك هو الصراع الذاتى، بعد أن أزلنا تاريخنا الخاص، لأننا عمليون. يوجد فى القهر حسّ بالضعف. لكن مواجهة التغريب الذاتية تلك جلبت العزلة أيضًا. رأى الهنود قاهريهم وجهًا لوجه. كان الأتراك معزولين بغرابة عن العالم الغربى، الذى يحاكونه، وفى حقبة الخمسينيات، بل والستينات أيضًا، حين جاء الأجنبى ليستقر فى فندق هيلتون اسطنبول، أشارت إليه كل الجرائد.

هل تعتقد أن هناك شريعة، أو ينبغى أن توجد؟ لقد سمعنا عن الشريعة الغربية، لكن ماذا عن الشريعة اللاغربية؟

باموق: نعم، هناك شريعة أخرى. ينبغى أن تكتشف، وتطوّر، ويتشارك فيها، وتنتقد، ثم تقبل، حتى الآن، فإن ما يدعى الشريعة الشرقية هى مجرد خراب، توجد النصوص الجديدة فى كل مكان حولنا، وليست هناك إرادة لوضعها معا، بدءًا من الكلاسيكيات الفارسية، عبر كل النصوص الهندية، والصينية واليابانية، فإن تلك

الأشياء ينبغى تحديد أهميتها نقديًا. كما هو الأمر الآن، فإن الشريعة فى يد العلماء الغربيين، وذلك هو مركز التوزيع والاتصال.

تعتبر الرواية شكلاً ثقافيًا غربيًا، هل لها أى مكان فى التراث الشرقى؟

باموق: انفصلت الرواية الحديثة عن الشكل الملحمى، الذى هو أساسًا غير شفهى، لأنّ الروائى هو الشخص الذى لا ينتمى إلى تجمع، ولا يشارك فى المقدرات الأساسية للمجتمع، وهو الذى يفكر ويحكم بثقافة أخرى، أكثر مما يجرّب. وما إن يختلف وعيه عن التجمع الذى ينتمى إليه، يصبح لامنتميًا، متوحّدًا، ويأتى غنى نصّه من رؤية اللامنتمى الذى يختلس النظر من ثقب الباب.

فور أن تطوّر عادة النظر إلى العالم بذلك الأسلوب، وتكتب عنها بهذا الشكل، فسرعان ما تتولد لديك الرغبة فى الانفصال عن التجمع، ذلك هو النموذج الذى فكرت به فى رواية "ثلج".

تعتبر وراية "ثلج"، التى نشرت حديثًا، هى الأعظم سياسيًا، كيف حملت بها؟

باموق: حين بدأت أشتهر فى تركيا فى منتصف التسعينيات، فى وقت كانت فيه الحرب ضد المقاومة الكردية قوية، أراد مؤلفو جناح اليسار القديم وليبراليو الحداثة الجديدة، أن أساعدهم فى التوقيع على عرائض، وكانوا قد بدأوا يطلبون منى أن أقوم بأعمال سياسية، ليس لها علاقة بكتبى.

وسرعان ما بدأت مؤسسة الهجوم المضاد بمعسكر اغتيالات شخصية، وبدأوا يهينوننى. كنت غاضبًا جدًا، وبعد وهلة فكرت ماذا لو كتبت رواية سياسية استكشف فيها مآزقى الروحية الخاصة، كقادم من أسرة من الطبقة العليا المتوسطة، ويشعر بمسئولية عن أولئك الذين ليس لديهم تمثيل سياسى، لقد آمنت بفنّ الرواية، وذلك أمر غريب، إذ كيف جعلنى ذلك لامنتميًا، فقلت لنفسى عندئذ: سأكتب رواية سياسية، وبدأت أكتبها فور أن أنهيت رواية **"اسمى أحمر"**.

لماذا جعلت أحداثها تجرى فى مدينة "قارص" الصغيرة؟

باموق: مشهور عن "قارص" أنها واحدة من أكثر المدن برودة فى تركيا، وأكثرها فقرًا. فى بداية الثمانينيات، كتب فى الصفحات الأولى من الجرائد الرئيسية عن الفقر فى قارص، وقد قدّر شخص أنك يمكن أن تشترى كل مدينة "قارص" بما يقرب من مليون دولار، كان المناخ السياسى صعبًا، حين أردت أن أذهب إلى هناك. كان الأكراد يسكنون منطقة مجاورة لها، لكن مركزها خليط من الأكراد وآخرين من آذربيجان، وأتراك، وجنسيات أخرى، كما تم الاعتياد على أن يكون فيها روس وألمان أيضًا، وهناك مِلَلٌ دينية بالمثل، من الشيعة والسنة، وكانت الحرب، التى شنتها الحكومة التركية ضد المقاومة الكردية شديدة الضراوة، لدرجة أنه كان من المستحيل الذهاب إلى هناك كسائح، عرفت أننى يمكننى الذهاب إلى هناك كروائى بسهولة، لذا طلبت من محرر جريدة، كنت على صلة به، أن يمدّنى بتصريح صحفى لزيارة تلك المنطقة، كان ذا سلطة، فتحدث شخصيًا مع العمدة ورئيس الشرطة ليعلمهما بحضورى.

وحالما وصلت "قارص" قمت بزيارة العمدة، وهززنا الأيدى مع رئيس الشرطة، حتى لا توقفنى الشرطة فى الطريق، وفعليا قام بعض أفراد الشرطة، الذين لم يعلموا بوجودى هناك بتوقيفى، وحملونى بعيدًا، ربّما بنية تعذيبى، وسرعان ما أخبرتهم بالأسماء التى أعرفها، فقد كنت أعرف العمدة ورئيس الشرطة، لكننى كنت شخصًا مشكوكًا فى أمره، إذ على الرغم من أن تركيا بلد حرّ، فإنه جرى التعود على أن يكون أى غريب محلّ شك، إلى ما يقرب من عام 1999، وأتعشم أن يكون الأمر قد أصبح أكثر يسرًا الآن.

تأسست معظم الشخصيات والأماكن فى كتاب "ثلج" على نظائر حقيقية، وللمثال، تلك الجريدة المحلية التى تبيع مائتين وخمسين نسخة، هى حقيقية، لقد ذهبت إلى "قارص" مع كاميرا ومسجل فيديو، كنت أصوّر كل شىء، وحين

رجعت إلى اسطنبول، عرضتها على أصدقائى، الذين ظنّوا أننى قد جننت قليلًا، كانت هناك أشياء أخرى حدثت فعلاً، مثل الحوار الذى وصفته بين محرر الصحيفة الصغيرة، الذى أخبر "كا" بما قام به فى اليوم السابق، فسأله "كا" كيف عرفت؟، فكشف النقاب عن أنه كان يتنصت على جهاز إرسال الشرطى، الذى كان يقتفى أثرى طوال الوقت، ذلك حقيقى، وكانوا يقتفون أثرى فعلاً.

عرّف منسق الأخبار المحلى فى العرض التليفزيونى بشخصى، قائلا **"يكتب ضيفنا المشهور مقالاً فى صحيفة قومية"**، وهو أمر كان شديد الأهمية، كانت الانتخابات المحلية ستجرى فى القريب، لذلك فتح سكان المدينة أبوابهم لى، كانوا جميعًا يريدون أن يقولوا أشياء للصحيفة القومية، حتى تعرف الحكومة كم هم فقراء، لم يكونوا يعرفون أننى سأضعهم فى رواية، كانوا يعتقدون أننى سأضعهم فى مقال، وينبغى أن أعترف أن تلك كانت قسوة ساخرة منى، على الرغم من أننى كنت أفكر فعلاً فى كتابة مقال عن قارص أيضًا.

وكان هناك مقهى صغير اعتدت أحيانًا أن أكتب فيه وأسجل ملاحظاتى، وكنت قد دعوت صديقًا مصورًا للمجىء، لأن قارص مكان جميل حين ينتشر الثلج فيها، فسمعت مصادفة حوارًا فى المقهى الصغير، كان الناس يتحدثون مع بعضهم أثناء كتابتى لبعض الملاحظات، متسائلين عن نوعية المقالات التى سأكتبها؟

كانت قد مضت ثلاث سنوات، وهو وقت كاف لكتابة الرواية، لقد أوقعوا بى.

كيف كان رد فعل الكتاب؟

باموق: فى تركيا، كان كل من المحافظين الإسلاميين السياسيين والدنيويين مستاءين، ليس لدرجة مصادرة الكتاب، أو إيذائى، لكنهم كانوا مستاءين وكتبوا عنه فى الجرائد القومية اليومية، كان الدنيويون مستاءين، لأننى كتبت أن تكلفة أن

تكون راديكاليًا دنيويًا فى تركيا، هى أن تنسى أنك ينبغى أن تكون ديمقراطيًا أيضًا، يستمد الدنيويون قوتهم فى تركيا من الجيش، وهو ما يدمّر ديمقراطية تركيا وثقافة التسامح، إذ فور أن يكون لديك مثل هذا الجيش الكبير متورطًا فى ثقافة سياسية، فإن الناس سرعان ما يفقدون ثقتهم الذاتية، ويعتمدون على الجيش فى حلّ كل مشكلاتهم، يقول الناس عادة، إن البلد والاقتصاد فى حالة فوضى، دعنا نستدعى الجيش حتى يطهرها، لكنهم عندما يطهرونها بهذا الشكل، فإنهم يدمرون فى الوقت ذاته التسامح لقد عذّب كثير من المشكوك فى أمرهم، وسجن مائة ألف من أبناء الشعب، وهو ما مهّد الطريق لانقلابات عسكرية تالية، كان هناك انقلاب جديد كل عشر سنوات، وهو ما انتقدنى الدنيويون بسببه، كما أنه لم يعجبهم أيضًا، أننى صورت الإسلاميين ككائنات بشرية.

وكان الإسلاميون السياسيون مستاءين، لأننى كتبت عن إسلامى استمتع بالجنس قبل الزواج، كان الأمر من ذلك النوع من التبسيط، كان الإسلاميون يشكُون دائمًا فى أمرى، لأننى لم آت من ثقافتهم، ولأنّ لدى لغة ومزاج، بل وحتى إيماءات شخص أكثر تغرّبًا وتميّزًا، وكان لديهم مشاكل تمثيلهم، فتساءلوا كيف يكتب على أية حال؟ إنه لا يفهم. وهذه أيضًا متضمنة فى أجزاء من الرواية.

لكننى لا أريد أن أبالغ، مازلت أحيا، لقد قرأوا جميعًا الكتاب، وربّما أصبحوا غاضبين، لكن تلك علامة على نضج الأمزجة الليبرالية، التى قبلتنى وقبلت كتابى، كما هما، أما رد فعل سكان قارص، فكان أيضًا منقسمًا. قال البعض، نعم، ذلك هو كيف يجرى الأمر هنا. آخرون، عادة من القوميين الأتراك، كانوا عصبيين حول ذكرى للأرمينيين، منسق الأخبار التليفزيونى، للمثال، وضع كتابى فى حقيبة رمزية سوداء، وأرسله بالبريد إلىَّ، قائلًا فى مؤتمر صحفى إننى قمت بدعاية أرمينية، وهو أمر بطبيعة الحال منافٍ للعقل، إنّ لدينا مثل هذه الثقافة القومية محدودة النظر.

هل أصبح الكتاب قضية مشهورة على نسق سلمان رشدى؟

باموق: لا، إطلاقًا.

إنه كتاب كئيب متشائم بشكل مرير، كان الشخص الوحيد فى كل الرواية، الذى كان قادرًا على الإنصات لكل الأطراف، هو "كا"، الذى احتقره الجميع فى النهاية؟

باموق: ربّما عبرت عن وضعى كروائى فى تركيا بطريقة مسرحية، على الرغم من أن "كا" كان يعرف أنه محتقر، إلاّ أنه كان يستمتع بأنه قادر على أن يحافظ على التحاور مع أى فرد، لديه أيضًا قدرة قوية جدًّا على البقاء، كان"كا" محتقرًا، لأنهم يرونه كجاسوس غربى، وهو ما قيل عنّى فى مرات كثيرة.

بالنسبة للكآبة، فإننى أوافق، لكن الفكاهة تعتبر طريقًا للخروج. جين يقول لى الناس إنها كئيبة، أسألهم، ألم تكن ممتعة؟ أعتقد أن هناك قدرًا من الفكاهة هناك أيضًا، على الأقل كان هذا ما انتويته.

سبّب تعقيبك على الرواية مزيدًا من القلق، حتى بدا أنه أقلقك أكثر، وهو ما عنى تمزقًا فى الأواصر العاطفية، إنه ثمن باهظ تتكبده؟

باموق: نعم، لكنه شىء رائع، حين أسافر، ولا أعود وحيدًا فى مكتبى، يصيبنى الحزن بعد فترة، لكننى أكون سعيدًا، حين أكون وحيدًا فى حجرتى وأبتكر، هناك أكثر من تعقيب على الفن أو الحرفة، التى أنا مكرّس لها، إنه تعقيب لكونى وحيدًا فى حجرتى، إننى أستمر فى ممارسة هذا الطقس، مؤمنًا أن ما أفعله الآن سيطبع ذات يوم، فيضفى الشرعية على أحلام يقظتى، إننى أحتاج إلى ساعات العزلة على مكتبى مع ورق جيد وقلم، مثلما يحتاج بعض الناس إلى حبّة دواء لصحتهم، إننى متورّط بهذه الطقوس.

إذن، لمن تكتب؟

باموق: تزداد الحياة قصرًا، وأنت تسأل نفسك هذا السؤال مرارًا، لقد كتبت

سبع روايات، وقد أحب أن أكتب سبعًا أخرى قبل أن أموت، لكننى أعرف، إنّ الحياة قصيرة، ماذا عن التمتع بها أكثر؟ أحيانًا يكون على أن أجبر نفسى حقيقة. لكن لماذا أفعل ذلك؟ أولاً، كما قلت، إنها قدرة خاصة أن تكون وحيدًا فى حجرة. ثانيًا، هناك جانب تنافسى طفولى فى شخصى، يرغب فى محاولة كتابة كتاب جميل مرّة أخرى، لكن اقتناعى بخلود الكتاب يتناقص باستمرار، نحن نقرأ عددًا قليلاً من الكتب، التى كتبت منذ مائتى سنة، فالأشياء تتغيّر بسرعة شديدة، لدرجة أن كتب اليوم من المحتمل أن تنسى خلال مائة عام، سيقرأ الناس قليلاً منها فقط. سيبقى ربّما خمسة كتب فقط ممّا كتب فى الحاضر، خلال مائتى سنة، هل أنا متأكد أننى أكتب واحدًا من تلك الخمسة؟ وهل هذا هو معنى الكتابة؟ ولماذا يقلقنى إذا ما كنت سأقرأ بعد مائتى سنة تالية؟ ألا ينبغى أن أقلق حول أن أعيش أكثر؟ هل أحتاج إلى عزاء، بأننى سأقرأ فى المستقبل؟ أفكر فى كلّ هذه الأسئلة، وأستمرّ فى الكتابة، أنا لا أعرف لماذا، لكننى لا أستسلم أبدًا، هذا الاعتقاد بأنّ كتبك سيكون لها تأثير فى المستقبل، هو العزاء الوحيد الذى لديك، ليمنحك سرورًا فى هذه الحياة.

أنت كاتب أفضل المبيعات فى تركيا، لكن الكتب التى تبيعها فى وطنك، فاقها عددًا مبيعاتك فى الخارج. وقد ترجمت إلى أربعين لغة. هل تفكر الآن فى قاعدة قرائك العالمية الواسعة، حين تكتب؟ وهل تكتب الآن لجمهور مختلف؟

باموق: إنّ ما يعنينى من ذلك الجمهور لم يعد بشكل حصرى الجمهور الدولى، لكن حتى حينما بدأت الكتابة، ربّما وصلت إلى مجموعة أوسع من القرّاء. اعتاد والدى أن يقول من وراء ظهور بعض أصدقائه من الكتاب الأتراك، إنهم كانوا "موجهين فقط إلى جمهور قومى".

هناك مشكلة فى أن أكون معنيًا بقرائى، سواء أكانوا قوميين أم عالميين، لا أستطيع أن أتفادى هذه المشكلة الآن، كان متوسط قارئى كتابىَّ الأخيرين أكثر من نصف مليون قارئ على امتداد العالم، لا أستطيع أن أنكر أننى معنى بوجودهم.

لكن من ناحية أخرى، لم أشعر أبدًا أننى أفعل أشياء لإرضائهم، كما أومن أيضًا بأن قرائى سيشعرون بذلك، إذا فعلت. لقد جعلت ذلك عملى منذ البداية الأولى، وفى اللحظة التى عندما أستشعر فيها توقعات القارئ، أهرب بعيدًا، حتى أثناء كتابة جملى، أعدّ فيها القارئ لشىء ثم أفاجئه، ربّما كان ذلك هو السبب فى أننى أحبّ الجمل الطويلة.

بالنسبة لمعظم قرائك غير الأتراك، فإنّ أصالة كتابتك لديها الكثير لتفعله مع خلفيتها التركية، لكن كيف تصنّف عملك وسط السياق التركى؟

باموق: هذه هى المشكلة، التى سمّاها هارولد بلوم **"قلق التأثير"**، كانت لدى تلك المشكلة كمعظم الكتاب، الذين كانوا لدى حين كنت شابًا. فى بداية الثلاثينات من عمرى، داومت على التفكير بأننى ربّما أكون قد تأثرت كثيرًا **بتولستوى أو توماس مان**، ما أقصده هو ذلك النوع اللطيف الأرستقراطى من النثر فى روايتى الأولى. لكن فيما بعد حدث لى أننى على الرغم من أننى اشتققت تقنياتى، فالحقيقة أننى عملت فى هذا الجزء من العالم، بعيدًا جدًّا عن أوروبا – أو هذا على الأقل ما بدا لى فى ذلك الوقت – محاولاً أن أجتذب مثل ذلك الجمهور المختلف من مناخ ثقافى وتاريخى مختلف، وهو ما يضمن أصالتى، حتى لو كنت قد اكتسبتها بثمن زهيد. لكنها أيضًا مهنة صعبة، ما دامت تلك التقنيات لا تنقل، أو تجتاز بسهولة.

تعتبر الأصالة صيغة شديدة البساطة: ضع شيئين معًا، لم يكونا معًا من قبل. انظر إلى كتاب **"اسطنبول"**، مقال حول مدينة، وحول كيف رأى مؤلفون أجانب معينين – **فلوبير، ونرفال، وجوته** – تلك المدينة، وكيف أثرت رؤاهم فى مجموعة معينة من الكتاب الأتراك، ركب هذا المقال مع اختراع مشهد اسطنبول الرومانتيكى كسيرة ذاتية. لم يفعل هذا أحد من قبل. خاطر وستخرج بشىء جديد. حاولت فى كتاب "اسطنبول" أن أصنع كتابًا أصيلاً، ولا أدرى إذا كان ذلك قد نجح، كان **"الكتاب الأسود"** كذلك أيضًا: مركب من حنين إلى عالم بروستى مع

رموز إسلامية، وقصص، وحيل، تم وضعها جميعًا فى اسطنبول، وانظر إلى ما حدث.

يوصل كتاب "اسطنبول" شعورًا، بأنك كنت دائما شخصًا وحيدًا، وأنت فعلاً وحيد بالتأكيد ككاتب فى تركيا الحديثة فى الزمن الحاضر، وقد نشأت واستمررت فى الحياة فى عالم سرعان ما انفصلت عنه؟

باموق: على الرغم من أننى نشأت فى أسرة كبيرة الحجم، وتعلمت مع تجمع مدلل، لكننى سرعان ما أيقنت ضرورة الانفصال عنه، هناك جانب تدمير فى ذاتى، يبدو فى نوبات غضبى، ولحظات الهياج، حين أفعل أشياء تفصلنى عن صحبة التجمع السارة، وقد تيقنت فى وقت مبكر من حياتى من أن التجمّع يقتل خيالى، وأحتاج إلى ألم الوحدة التى تجعل خيالى يعمل، ومن ثم أكون سعيدًا، لكن كونى تركيًا، فإننى أحتاج بعد وهلة إلى عزاء رقيق من التجمع، الذى ربّما أكون قد دمّرته، لقد دمّر كتاب "اسطنبول" علاقتى مع أمى، ولم يعد أى منّا يرى الآخر بعد ذلك، وبطبيعة الحال، فإننى أرى أخى بصعوبة شديدة، أمّا علاقتى مع الجمهور التركى، فهى أيضًا صعبة بسبب من تعليقاتى الحديثة.

ما مدى إحساسك بتركيتك، إذن؟

باموق: أولاً، لقد ولدت تركيًا، وأنا سعيد بذلك. دوليًا، أدرك كم أكون تركيًا أكثر ممّا أرى نفسى فعلاً، أنا مشهور بأننى مؤلف تركى، حين كتب بروست عن الحب، نظر إليه على أنه شخص يتحدث عن حب عالمى، لكن حين كتبت فى البداية عن الحب، قال الناس إننى أكتب عن الحب التركى. وحين بدأ عملى يترجم، أفتخر الأتراك به، واعتبرونى خاصتهم، كنت تركيًا أكثر من أجلهم. وفور أن تشتهر عالميًا، فانّ تركيتك تتأكد عالميًا، ومن ثم تتأكد تركيتك بواسطة الأتراك أنفسهم، الذين يطالبون بك، ويصبح حسّك بالهوية القومية شيئًا يتحكم به الآخرون. إنها مفروضة بواسطة آخرين. إنهم قلقون الآن أكثر حول التمثيل الدولى لتركيا مقارنة

بفنّى، وهو ما يسبب مشاكل أكثر وأكثر فى وطنى. بدأ كثير من الناس، الذين لا يعرفون كتبى، يقلقون حول ما أقول للعالم الخارجى عن تركيا، عبر ما يقرأونه فى الصحافة الشعبية. الأدب مصنوع من جيّد ورديء، من شياطين وملائكة، وهم قلقون أكثر وأكثر فقط من شياطينى.

هذا الحوار منشور فى مجلة "باريس ريفيو" العدد رقم 175- خريف / شتاء 2005، تحت عنوان "فن الرواية"، وقد أجرت الحوار آنجل جيريا – كونتانا.

المصادر

أولا : حوارات مأخوذة مادتها من النت، وفقا للبيانات التالية :

حوار مع الكاتب الأمريكى وليم فوكنر، أجرته جين ستاين فاندن. هذا الحوار منشور بمجلة "باريس ريفيو" عدد 12 ربيع 1956.

حوار مع الكاتب الأمريكى آرنست همنجواى، أجراه جورج بليمتون.نشر هذا الحوار فى مجلة "باريس ريفيو" عدد رقم 18 – ربيع 1958.

أُجْرِى حوار الكاتب النيجيرى وول سوينكا، فى "معهد الدراسات الدولية " بجامعة بيركلى بالولايات المتحدة الأمريكية، فى يوم 16 إبريل 1998، أجرى الحوار هارى كريسلر، ضمن سلسلة حوارات ينظمها المعهد تحت عنوان "حوار مع التاريخ".

أُجْرِى حوار الكاتب اليابانى كينزا بورو اوى، فى "معهد الدراسات الدولية "، بجامعة بركلى بالولايات المتحدة الأمريكية يوم 16 إبريل 1999، أجرى الحوار هارى كريسلر ضمن سلسلة حوارات ينظمها المعهد تحت عنوان " حوار مع التاريخ ".

نشر حوار الكاتب الانجليزى هارولد بينتر بجريدة "ذا جارديان" بتاريخ 14 مارس 20006.

الحوار الأول مع جابرييل جارسيا ماركيز نشر فى مجلة "كوريير"، التى يصدرها اليونسكو بعدد فبراير 1996، وقام بإجراء الحوار **بهجت النادى، عادل رفعت، وميجيل لاباركا.**

نشر الحوار الثانى مع جارسيا ماركيز مترجما للمرة الأولى إلى اللغة الإنجليزية فى مجلة "فيرجينيا كوارترلى ريفيو" عدد صيف 2005، وقام بترجمته إلى الإنجليزية جين هـ. بيل نيفادا، وسيكون ضمن كتاب لهذا المترجم بعنوان "حوارات مع جابرييل جارسيا ماركيز"، صدر عن وكالة جامعة ميسيسيبى فى شهر ديسمبر عام 2005.

أجرى الحوار الأول مع الشاعر والكاتب المسرحى الكاريبى ديريك والكوت، وليم ر. فريس رئيس مجلس إدارة "الوقف القومى للعلوم الإنسانية NEH"، الذى نشر فى مجلة "هيومانيتى" عدد أكتوبر ديسمبر 2001، مجلد 22 رقم 6.

الحوار الثانى مع الشاعر والكاتب المسرحى الكاريبى ديريك والكوت، أجرته كارول ب.فليمنج. هذا الحوار منشور فى مجلة "كاريبيان رايتر" المجلد السابع 1993

الحوار الأول للكاتب جاو زينجيان أجراه نوئيل ديتريت، ونشر فى مجلة "تشينا بيرسبكتيفز" العدد رقم 20 (نوفمبر- ديسمبر) 1998.

الحوار الثانى مع الكاتب جاوزينج جيان، أجراه جان- لوك دوين الصحفى بجريدة " لوموند "، فى مجلة" لا بل فرانس " بالعدد 43 بشهر إبريل 2001.

أجرى داجرنزرات بالبريد الالكترونى الحوار الأول مع ج. م. كويتزى، ونشر بمجلة "آنيمال رايتس" بعدد ديسمبر 2003.

أجرى ديفيد آتويل الحوار الثانى مع ج. م. كوتيزى، ونشر بجريدة "ذا ديلى نيوز" السويدية بتاريخ 8 ديسمبر 2003.

الحوار الأول مع الكاتبة آلفريدا يلنيك، أجرته مارى رفيير. هذا الحوار مأخوذ عن موقع مهرجان كان على النت، وقام بترجمته إلى الإنجليزية روبرت جراى.

الحوار الثانى مع الكاتبة آلفريدا يلنيك موجود على النت، ومنشور فى مجلة "تايم إن"، الصادرة فى تل أبيب بتاريخ الأربعاء 20 أكتوبر 2004، وأجرته كورينا هسوفرت، الكاتبة والناشرة الإسرائيلية المعروفة.

الحوار الأول مع الكاتب خوسيه ساراماجو، أجرته آنا كلوباكا، وهى تعمل أستاذا مساعدا للغة البرتغالية فى جامعة ماساشوتس دار تموت. نشر الحوار فى مجلة " ماس هيومانتيز" فى ربيع 2002.

الحوار الثانى مع الكاتب خوسيه ساراماجو، أجرت الحوار كاثرين فاز، ونشر فى مجلة "بومب مجازين" عام 2000.

الحوار الثالث مع خوسيه ساراماجو، نشر بجريدة "ذا جارديان" بتاريخ 14 مارس 20006.

الحوار الوارد بالقسم الأول، هو حوار نادر جمع بين أديبين كبيرين هما : الألمانى جونتر جراس (نوبل 1999)، والمجرى امره كيرتس (نوبل 2002). أجرى معهما الحوار الروائى والشاعر المجرى **جيورجى دالوس**، وقد نشر الحوار فى مجلة "ذا هنجاريان كوارترلى" العدد 175 – خريف عام 2004.

الحوار الأول مع أورهان باموق، نشر فى مجلة "وايلد ريفر ريفيو"- المجلد الأول العدد رقم واحد (2006)، وأجرته جوى أ. ستوك، وهى شاعرة وروائية.

الحوار الثانى مع أورهان باموق، نشر فى جريدة "ذا جارديان" بتاريخ 8 مايو 2004، وأجراه نيكولاس رو.

الحوار الثالث مع أورهان باموق، منشور فى مجلة "باريس ريفيو" العدد رقم 175- خريف / شتاء 2005، تحت عنوان "فن الرواية"، وقد أجرت الحوار **آنجل جيريا – كونتانا.**

ثانيا : حوار منشور بكتاب :

الحوار الوارد بالقسم الأول مع الكاتبة الأمريكية تونى موريسون، أجرته الناقدة نيلى مكاى، وهو مأخوذ عن كتاب :

TONI MORRISON :Critical Perspectives Past And Present"
Edited By : henry Louis ,Jr. , and K.A.Appiah
Amistad Press,Inc.New York , U.S.A. 1993





مع كُتّاب نوبل

حوارات نادرة

هل الكتابة موهبة أم دأب واستمرار؟

هذه هى الحوارات النادرة مع مجموعة من كتاب نوبل ،بدءًا من فوكنر وانتهاءً بأورهان باموق، تحاول الإجابة بطرق مختلفة. ولكنها أجمعت كلها على أن الموهبة لاتساوى أكثر من عشرة فى المائة من النجاح الأدبى، وتسعون فى المائة قائمة على العمل المستمر والدءوب والمنظم . من هذه الزاوية تكتسب هذه الحوارات أهميتها، لأنها تحدد آليات الكتابة الناجحة، ودور المؤثرات الخارجية المضافة إلى الموهبة لدى ثلاثة وعشرين أديبًا يعون أ الكتابة بالنسبة لهم، فما أن تصبح الكتابة شاغلك الرئيسى وأ سرور لك فإن الموت وحده هو ما يمكن أن يوقفها.

تضىء هذه الحوارات من زاوية ثانية أهم العناصر التى لعبت مهمًا فى نشأة هؤلاء الكتاب، مثل: الموسيقى،والحكاي والقراءات المتنوّعة خصوصًا الشعر بالنسبة للروائيين وال بالنسبة للشعراء وكيف إن كليهما يؤثر فى الآخر ويتأثر به.

الرسم والتصميم: محمد حجي

الدار المصرية اللبنانية




6222006311988